المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

ISSN 1026-3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ / تشرين أول ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- **تعليمات النشر**:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]، [٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "   "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـــ / تشرين أول ٢٠٠٦م

البحوث باللغة العربية

ظاهرة إسكان المتحرك في أواخر الكلمات بين القراء والنحاة

إبراهيم يوسف السيد *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١/٣٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٥/٤/٣

ملخّص

أدَّى إسكان أواخر الكلمات الصحيحة الآخر في بعض القراءات القرآنية إلى خلاف عميق بين القراء والنحاة، لأن هذه الحركة علم على الإعراب وحذفها ينسف أصلاً من أصوله. لذلك اختلف النحاة في نظرتهم إلى الظاهرة بين متأول لها ومنكر ومجيز. أما القراء فقد تمسّكوا بها في بعض القراءات، لتوفّر شروط القراءة الصحيحة عندهم فيها، غير مبالين بأقوال النحاة. ولا يستطيع الناظر في أقوال الفريقين الخروج برأي موحد، أو حل للمشكلة القائمة بينهما.

ومن المحدثين من يرى تفسير الظاهرة على أساس النظام المقطعي للعربية، ومنهم من يرى أنها ربما تكون مقدّمة للتخلي عن حركات الإعراب في أواخر الكلمات في اللهجات المحكيّة على النحو الذي نشاهده في لهجاتنا المعاصرة.

Abstract

The neutralization of the inflections of consonantal- ending words in some Quranic readings have caused a deep dispute between readers and syntacticians, because this inflection indicates the (word/sentence) syntax, removing it would demolish one of its foundations. Hence, syntacticians have had different attitudes towards this phenomenon, some tried to interpret it, some denounced it, while others approved it. As for readers, they held on to it in some readings which maintained the conditions of a correct reading regardless of what syntacticians said. It's not possible for the examiner of both groups to reach a unified opinion or to resolve the pending problem between them.

Some modernists view this phenomenon on the basis of Arabic segmental system, while others regard it as an onset of abandoning inflections in word-endings in spoken dialects as manifested in what we observe in our contemporary dialects.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة آل البيت.

المقدمـــة

أثارت ظاهرة إسكان أواخر الكلمات في بعض القراءات القرآنية جدلاً واسعاً بين القراء والنحـــاة، ذلك أن الحركة الإعرابية علم على الإعراب، وحذفها يمس ظاهرة الإعراب في الصميم، ويهدم أصلاً مـــن أصولها، ويسبب مشكلة خطيرة عند النحويين. لذلك رفض جمهورهم ما ذهب إليه بعض القراء من السبعة وغيرهم من حذف للحركة في أواخر بعض الكلمات في قراءتهم للآيات الكريمة، وتأولوه على أنه اختلاس للحركة لا حذف لها، وإن كانوا قد أجازوا الإسكان في الشعر لضرورة الوزن والقافيـــة، ورووا بعـــض أمثلته.

أما القراء فكانت لهم نظرتهم المختلفة: فقد تمسكوا بظاهرة الإسكان، وقرأ بها عدد منهم، وتناقلوها فيما بينهم، لتوفر شروط القراءة الصحيحة فيها لديهم، ولأنهم أهل نقل ورواية، لا تقوم القراءة عنـــدهم على الأفشى في اللغة، بل على الأثبت في الأثر.

ونبادر فنقول: إن الخلاف بين الفريقين بقى محصوراً في الأمثلة المفردة الواردة دون أن يمس القواعد العامة من قريب أو بعيد، فلم يحدث أدنى تأثير على المقاييس التي اصطلح عليها النحاه وسلم بها القراء.

تناولت الدراسة هذه الظاهرة، واستهلتها بتقديم أمثلة وشواهد من القرآن الكريم، قرأها بعض القراء من السبعة وغيرهم، بإسكان أواخر بعض الكلمات فيها، ثم أتبعتها بعرض آراء النحاة الـــذين اختلفـــت نظرتهم إلى الظاهرة: فذهب جمهورهم إلى اختلاس الحركة في النثر، وجواز حذفها في الشعر. وذهب فريق ثانٍ إلى رفض إسكان الحركة في النثر وفي الشعر، بحجة أنها وضعت للتفريق بين المعاني. أما الفريق الثالـــث من النحاة فقد أجاز الظاهرة في القراءات القرآنية وفي الشعر.

انتقلت الدراسة بعد ذلك لعرض رأي القراء في الظاهرة حيث تبين لها أن جمهورهم متمسك بقراءة الإسكان في الأمثلة والشواهد القرآنية الواردة عندهم، لأن منهجهم مختلف، ويقوم على الأثبت في الأثـــر، والأصح في النقل والرواية، ولا مجال فيه لرأي أو اجتهاد. وقد ردوا على النحاة بأن قراءة الإســـكان قـــد توفرت فيها شروط القراءة الصحيحة بما فيها موافقة العربية من الوجه الذي يجيز تخفيف المتحرك بالضمة أو الكسرة، وورود بعض النظائر لها في العربية سواء في لهجة تميم وأسد أو في بعض أشعار العرب.

ولقد تبين أن الناظر في أقوال القدامى من الفريقين، لا يستطيع الخروج برأي موحد ومتفق عليـــه في هذه الظاهرة، ولا يجد تفسيراً لها، أو حلاً للمشكلة القائمة بينهما بسببها.

وهكذا انتقلت الدراسة إلى المحدثين، وقد تبيّن لها أن منهم من يرى تفسير هذه الظاهرة على أســـاس النظام المقطعي للعربيّة، ومنهم من يرى أنها ربما كانت إرهاصاً للتخلّي عن الحركات الإعرابيّة في اللهجات المحكية على النحو الذي نشاهده في لهجاتنا المعاصرة، وقد تناولت الدراسة توضيح الأمر في الحالتين.

وفي الختام لخصت أهم النتائج التي توصلت إليها.

أمثلة الظاهرة وشواهدها في القراءات القرآنية:

الأصل في الكلمات الصحيحة الآخر في العربية الفصحى أن تظهر الحركة في أواخرها، وحذف هذه الحركة منها لهجة عربية، حكاها أبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) عن تميم[١]، وعزاها الفراء (ت٢٠٧هـ) إلى تميم وأسد[٢]. وتذهب إلى إسكان المضموم والمكسور في الأسماء المعربة والفعل المضارع استثقالاً لتوالي الضمّة والكسرة.

وقد تسرّب شيءٌ من هذه الظاهرة إلى القراءات القرآنية، فقرأ بها بعض القراء من السبعة وغيرهم، الأمر الذي أدّى إلى إثارة جدلٍ وخلاف بينهم وبين جمهور النحويين الذين لم يجيزوا إسكان المتحرك في أواخر الكلمات في النثر، وقبلوا به في الشّعر، أو بالأحرى بين جمهور القراء وبعض النحويين من جانب وجمهور النحويين ومن تبعهم من القراء من جانب آخر. ذلك أنّ الأمر عند النحاة يتعلّق بمسألة خطيرة تمسّ ظاهرة الإعراب، فهذه الحركة علم على الإعراب، وحذفها ينسف أصلاً من أصوله، ولهذا كلّه ذهب جمهور النحويين إلى اختلاس الحركة في هذه القراءات لا إسكانها وحذفها على النحو الذي سيأتي تفصيله لاحقاً.

لكننا قبل أن نذهب بعيداً في عَرْض آراء الفريقين نقدّم أمثلة من القرآن الكريم قرأها بعض القراء بإسكان حركة الإعراب فيها، ورواها جمهور النّحويين باختلاسها، وهي أسماء وأفعال معربة وأفعال مبنيّة، ذلك أنهم يقصدون بحركة الإعراب هُنا حركة لام الكلمة سواء أكانت تلك الكلمة معربة أم مبنيّة[٣]. ومن تلك الأمثلة:

- (يَأمُرُكُمْ وتَأْمُرُهُمْ ويَأْمُرُهُمْ ويَنْصُرُكُمْ ويُشْعِرُكُمْ) في الآيات الكريمة: (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً)(البقرة: ٦٧) و(أَمْ تَأْمُرُهُمْ أَحْلامُهُمْ بِهَذَا)(الطور: ٣٢) و(يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ)(لأعراف: ١٥٧) و(فَمَنْ ذَا الَّذِي يَنْصُرُكُمْ مِنْ بَعْدِهِ) (آل عمران: ١٦٠) و(وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ)(الأنعام: ١٠٩) وحيثما وقع ذلك[٤]. فقد ذكر ابن الجزري (ت٨٣٣هـ) روايتين عن

(١) ابن جني، عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها** (تحقيق علي النجدي ناصف وزميله، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة (١٩٩٩م)، ج١، ص١٠٩.

(٢) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، (قدم له علي محمد الضبّاع، خرّج آياته الشيخ زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٨م)، ج٢، ص١٦٠.

(٣) أبو علي الفارسي: **الحجة للقراء السبعة** (تحقيق بدر الدين قهوجي وزميله، دار المأمون للتراث، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤م)، ج٢، ص٨١، وانظر أيضاً: **عبد الصبور شاهين**، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٧م)، ص٣٥٣.

(٤) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج٢، ص١٥٩.

أبي محمد يحيى اليزيدي (ت٢٠٢هـ) تذهب الأولى إلى أن أبا عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) قرأ هذه الأفعال بإسكان حركة الراء فيها، واشتهرت هذه الرواية عن طريق السوسي (ت٢٦١هـ). وقال أبو عمرو الدّاني (ت٤٤٤هـ): "والإسكان- يعني في هذه الكلم- أصح في النقل وأكثر في الأداء، وهو الذي أختاره وآخذ به"(١).

وتذهب الثانية إلى أن أبا عمرو بن العلاء (ت١٥٤ هـ) قرأ هذه الأفعال باختلاس حركة الرّاء فيها، واشتهرت هذه الرواية عن طريق الدّوري، وهي اختيار ابن مجاهد (ت٣٢٤هـ) (٢).

ويرجح الدكتور عبد الصّبور شاهين في دراسته لهذه الظاهرة عند أبي عمرو ابن العلاء (ت ١٥٤هـ) رواية الإسكان التي نقلها السوسي (ت٢٦١هـ) لأنه "أصح في هذا الباب رواية وأدق نقلاً، لتوفره على قراءة أبي عمرو وتخصصه فيها، على حين اشتغل الدوري بكثير من القراءات كما اشتغل بالنحو على ما مرّ بترجمته، فيحتمل أنه قال بالاختلاس من باب الولاء لمذهب النحويين"(٣).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الرواة لم يذكروا "يشعركم" وبعضهم لم يذكر "ينصركم" وذكر "يصوّركم ويحذركم"، وبعض الرواة أطلق القياس في كل راء نحو: "يَحْشُرُهُمْ ويَأمُرُهُمْ". وقد ردّ أبو عمرو الداني (ت ٤٤٤هـ) إطلاق القياس في نظائر ذلك مما توالت فيه الضمّات، وتابعه على ذلك ابن الجزري (ت ٨٣٣هـ) وأئمته(٤). وقد قرأ بإسكان لام الفعل من كلّ هذه الأفعال وغيرها نحو "يُعَلمُهُمْ ونَحْشُرُهُمْ" محمد بن عبد الرحمن بن محيصن (ت١٢٣هـ) أحد أئمة القراء في مكّة(٥).

- ومنها الكلمات "يُعَلِّمُهُم" و"يَلعَنُهُم" و"يُعلِّمُكُمْ" في قوله تعالى: (وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ)(البقرة: ١٢٩) و(وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ)(البقرة: ١٥٩)، و(وَيُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ)(البقرة: ١٥١)، وما أشبه ذلك من الحركات المتواليات، قال اليزيدي (ت٢٠٢هـ) عن أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) في ذلك كلّه: "إنه كان يسكن اللام من الفعل في جميعه"(٦)، وقد ورد عنه أنه كان يشمّها شيئاً من الضمّ(٧).
- ومنها "بارِئِكُمْ" في الحرفين في قوله تعالى: (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ)(البقرة: ٥٤) باختلاس الحركة من طريق البغداديين وهو اختيار سيبويه (ت ١٨٠هـ)، ومن

---

(١) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص ١٦٠.
(٢) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦٠.
(٣) عبد الصبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٣٩.
(٤) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦٠.
(٥) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦١.
(٦) ابن مجاهد، **السبعة في القراءات** (تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٤٠٠هـ)، ص١٥٧.
(٧) **المصدر السابق**، ص١٥٦.

طريق الرقّيين (أي العراقيين) وغيرهم بالإسكان، وهو المروي عن أبي عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) دون غيره، والباقون يشبعون الحركة[١].

- ومن الأمثلة "يَعِدُهُمْ" في قوله تعالى: (وَمَنْ يَتَّخِذِ الشَّيْطَانَ وَلِيّاً مِنْ دُونِ اللَّهِ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَاناً مُبِيناً، يَعِدُهُمْ وَيُمَنِّيهِمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلاّ غُرُوراً) (النساء:١١٩-١٢٠). قرأها الأعمش (ت ١٤٨هـ): (يَعِدْهم .. وما يَعِدْهُم ساكنه، قال ابن جني: "قد تقدّم القول على نحو هذا مما أسكن في موضع الرفع تخفيفاً لثقل الضمّة"[٢].

- ومنها "ونذرهم" في قوله تعالى: (وَنُقَلِّبُ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ) (الأنعام: ١١٠) قرأها الحسن (ت١١٠هـ) وأبو رجاء (ت١٠٥هـ) وقتادة (ت١١٧هـ) وسلام (١٧١ هـ)ويعقوب (٢٠٥هـ) وعبد الله بن يزيد (ت٢١٣ هـ) والأعمش (ت١٤٨هـ) والهَمْذاني (ت٥٦٩هـ) "ويذرهم"بالياء وجزم الراء. قال أبو الفتح ابن جني (ت٣٩٢هـ) "قد تقدّم ذكر إسكان المرفوع تخفيفاً وعليه قراءة من قرأ أيضاً: (وما يشعركم) بإسكان الراء، وكأن (يشعركم) أعذر من (يذرهم) لأن فيه خروجاً من كسر إلى ضمّ، وهو في (يذرْهم) خروج من فتح إلى ضم"[٣].

- ومنها "يَعدُكُمْ" في قوله تعالى: (وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ)(الأنفال: ٧) قرأها مسلمة بن محارب بإسكان الدال لتوالي الحركات[٤]، قال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "أسكن ذلك لتوالي الحركات وثقل الضمّة"[٥].

- ومنها "بُعولَتُهُنْ" في قوله تعالى: (وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ فِي ذَلِكَ)(البقرة: ٢٢٨) قرأها مسلمة بن محارب بإسكان التاء[٦]. قال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "قد سبق نحو هذا في قراءة أبي عمرو "يأمركم" وأنشدنا فيه الأبيات التي أحدها قول جرير:

سيروا بَني العَمّ فَالأَهْوازُ مَنْزِلُكُمْ   ونَهْرُ تيرى ولا تَعرْفكُمُ العربُ

أراد: لا تعرفُكُمْ فأسكن الفاء استخفافاً لثقل الضمَّة مع كثرة الحركات[٧].

---

(١) أبو عمرو الداني، **التيسير في القراءات السبع** (عني بتصحيحه أوتويرتزل. دار الكتب العلميّة، بيروت. لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٦م)، ص٦٣.

(٢) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٩٩.

(٣) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٢٧.

(٤) أبو حيان الأندلسي محمد بن يوسف، **البحر المحيط**، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود وزملائه، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى بيروت، ٢٠٠١م، ج٤، ص٤٥٨.

(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٧٣.

(٦) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٢، ص ١٩٩.

(٧) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٢٣.

- ومن تلك الأمثلة: كلمة "السَّيّء" في قوله تعالى: (اسْتِكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ)(فاطر: ٤٣) قرأها الجمهور بكسر الهمزة والأعمش (ت١٤٨هـ) وحمزة (ت١٥٦هـ) بإسكانها[١] قال الفراء: "وقد جزمها الأعمش وحمزة لكثرة الحركات"[٢].
- ومنها: "يحزُنُهم" في قوله تعالى: (لا يَحْزُنُهُمُ الْفَزَعُ الأَكْبَر)(الانبياء: ١٠٣) قال الفراء (ت ٢٠٧هـ) حدّثني الرؤاسيُّ عن أبي عمرو بن العلاء: "لا يَحْزُنْهُمُ" جزم[٣].
- ومنها "يَجْمَعُكُمْ" و"أَسْلِحَتِكُمْ" في قوله تعالى: (قُلِ اللَّهُ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يَجْمَعُكُمْ) (الجاثية:٢٦) وقوله (وَدَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ تَغْفُلُونَ عَنْ أَسْلِحَتِكُمْ)(النساء: ١٠٢)، روى اليزيدي (ت٢٠٢ هـ) عن أبي عمرو (ت١٥٤هـ) أنه يسكن ذلك كراهة لتوالي الحركات[٤].
- ومنها "فسَيَحْشُرُهم" و"فيُعَذِّبُهُمْ" في قوله تعالى: (وَمَنْ يَسْتَنْكِفْ عَنْ عِبَادَتِهِ وَيَسْتَكْبِرْ فَسَيَحْشُرُهُمْ إِلَيْهِ جَمِيعاً)(النساء: ١٧٢) وقوله: (وَأَمَّا الَّذِينَ اسْتَنْكَفُوا وَاسْتَكْبَرُوا فَيُعَذِّبُهُمْ عَذَاباً أَلِيماً)(النساء: ١٧٣)، قرأ مسلمة بن محارب بسكون الراء والباء فيهما[٥]. وقال ابن جني (ت٣٩٢هـ): "قد سبق نحو هذا وأنه إنما يسكّن استثقالاً للضمَّة، نعم وربما كان العملُ خُلْساً فظنَّ سكوناً، وقد سبقت شواهد السكون بما فيه"[٦].
- ومنها "تَسْتَكْثِرُ" في قوله تعالى: (وَلا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرُ) (المدثر:٦) قرأها الحسن البصري (ت١١٠هـ) جَزْماً[٧]، قال ابن جني[٨]: "أما الجزم فيحتمل أمرين: أحدهما أن يكون بدلاً من قوله: "تمنن .... وأما الوجه الآخر فأن يكون أراد "تستكثرُ" فأسكن الراء لثقل الضمَّة مع كثرة الحركات كما حكاه أبو زيد من قولهم: "بلى ورسُلنا لديهم يكتبون (الزخرف: ٨٠) بإسكان اللام".
- ومنها "أطفَأَها" في قوله تعالى: (كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَاراً لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ)(المائدة: ٦٤)، قرأها ابن كثير (ت١٢٠هـ) في بعض الروايات "أطفَأْها" بإسكان الهمزة، قال ابن خالويه (ت ٣٧٠هـ): "وهذا شبه بما روي عنه: (مِنْ سَبَأٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ)(النمل: ٢٢) بالإسكان"[٩]. في سَبأْ".

---

(١) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٧، ص٣٠٥.
(٢) الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق محمد علي النجّار، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٥٥م، ج٢، ص٣٧١.
(٣) الفراء، معاني القرآن، ج٢، ص٣٧١.
(٤) ابن خالويه أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **الحجّة في القراءات السبع**، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ١٩٩٩م، ص٣٠، وأبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص ص ٧٧، ٧٨.
(٥) ابن جني **المحتسب**، ج١، ص٢٠٤.
(٦) **المصدر السابق**، ج١،ص٢٠٤.
(٧) **المصدر السابق**، ج٢، ص ٣٣٧.
(٨) **المصدر السابق**، ج٢، ص ص ٣٣٧، ٣٣٨.
(٩) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن حمدان، **القراءات الشاذة**، دار الكندي، اربد، الأردن، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

يتضح من الأمثلة السابقة ورود قراءات متعددة تجاوز أصحابها الحركة الإعرابيّة و لم ينطقوا بها، فقد قرأ بأحرف من ظاهرة الإسكان، وفق ما ذكرت الروايات، من السبعة ابن كثير (ت١٢٠هـ) وأبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ)، وحمزه بن حبيب الزيات (ت١٥٦هـ) ومن العشرة يعقوب الحضرمي (ت٢٠٥هـ) ومن القراء الأربعة عشر الحسن البصري (ت١١٠هـ) وابن محيصن (ت١٢٣هـ) والأعمش (سليمان بن مهران (ت١٤٨هـ)، ومن غيرهم مسلمة بن محارب وأبو رجاء (ت١٠٥هـ) وقتاده (ت١١٧هـ) وسلام (ت١٧١هـ) وعبدالله بن يزيد (ت٢١٣هـ)، الأمر الذي يشير إلى تردد أمثلة هذه الظاهرة على ألسنة عدد متزايد من القراء، وعدم اقتصارها على أحد منهم، وإن كان الكثير منها قد ورد في قراءة أبي عمرو بن العلاء الذي عرف عنه ميله إلى التخفيف[١] فراراً من توالي الحركات، ولا غرو في ذلك فأبو عمرو تميميّ، وتمثل هذه الظاهرة نمطاً من أنماط السلوك اللغوي في بيئته، فبنو تميم-كما سبق أن أشرنا- يذهبون إلى إسكان المضموم والمكسور استثقالاً للضمّة والكسرة، أما الفتحة فلا ثقل فيها فتبقى على حالها، إلا أن ورود أمثلة هذه الظاهرة على ألسنة هؤلاء القراء يشير من ناحية أخرى إلى شيوعها في بيئات لغويّة مختلفة وإلى أنّها لم تعد مقتصرة على بيئة تميم.

ويعلّل الفراء اللجوء إلى ظاهرة الإسكان فيعزوه لأسباب صوتيّة تتمثل في ثقل نطق هاتين الحركتين الأمر الذي يدعو الناطق إلى التخفيف فيقول: "فإنما يستثقل الضمّ والكسر لأن لمخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين تنضمّ الرفعة بهما فيثقل الضّمَّة ويمال أحد الشدقين إلى الكسرة فتَرى ذلك ثقيلاً، والفتحة تخرج من خَرْق الفم بلا كلفة"[٢].

إنّ عِلَّة الإسكان-على هذا الأساس- هي الميل إلى التخفيف من استثقال الضمّة والكسرة حتى لو كان ذلك واقعاً على الحركة الإعرابية على النحو الذي شاهدناه في قراءات الأمثلة السابقة قبل سطور.

لم يحتمل جمهور النحويين إلغاء الحركة من لام الكلمة خشية انهيار قواعدهم ومقاييسهم التي ارتضوها، ولذلك لم يسلّموا برواية الإسكان في النثر حيث لا ضرورة تحمل على ذلك في رأيهم، لكنهم أجازوه في الشعر، لأن الحرص على إقامة الوزن فيه قد يضطر الشاعر إلى إسكان المتحرّك أو تحريك الساكن متى اقتضت الضرورة ذلك، ومن هنا جاء تفسيرهم لهذه الظاهرة بالاختلاس كي تسلم لهم قواعدهم التي وضعوها لضبط أواخر الكلم، الأمر الذي دفع ابن جني في تعقيبه على قراءة مسلمة بن محارب التي مرّ ذكرها إلى القول[٣]: "وربما كان الأمر خُلساً فظُنَّ سكوناً" أي أنّ الذين نقلوا الإسكان لم

(١) ابن مجاهد، **السبعة في القراءات**، ص١٥٦.

(٢) الفراء، **معاني القرآن**، ج٢، ص١٣.

(٣) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٠٤.

يفطنوا إلى دقّة النطق عند هذا القارئ أو ذاك و لم يضبطوا السّماع فحسبوا الاختلاس إسكاناً.

لقد جاءت أمثلة الإسكان من عدد من القراء السبعة ومن غيرهم، فهل يعقل أن يقع هؤلاء القراء على كثرتهم وتعدد اختياراتهم في القراءة، واختلاف بيئاتهم اللغوية في الخطأ وهم الذين تلقوا القراءة سماعاً؟ وهل هناك وسيلة في النقل أدق من السّماع مشافهة؟

أما أئمّة القراء فإنّ لهم رأيهم الذي يختلفون فيه مع النّحاة، فالقراءة عندهم سُنَّة متبَعة الأصل فيها صحّة السَّند وأن تكون مشهورة عند أئمّة هذا الشأن الضابطين له، موافقة للرسم القرآني وللعربية ولو بوجه، سواء أوافقهم عليها أهل النّحو أم خالفوهم فيها؟

وعلى هذا الأساس فإن جمهور القراء يقرّون بظاهرة الإسكان ويأخذون بها وإن عارضهم في ذلك جمهور النحاة. على أن هذا الاختلاف بين الفريقين بقي محصوراً في الأمثلة المفردة دون أن يمس القواعد العامّة من قريب أو بعيد، فلم يحدث أدنى تأثير على المقاييس التي اصطلح عليها النحاة وسلّم بها القراء(١).

ومهما يكن من أمر فإن هذا التقديم الموجز لموقف النحاة والقراء من ظاهرة الإسكان يحتاج إلى شيء من التفصيل لِسبْر أغواره والتعرّف على آفاقه، وهذا ما سنتناوله في السطور التالية بادئين أولاً بآراء النّحاة ثُمّ القراء فرأي المحدثين.

رأي النحاة في ظاهرة الإسكان

اختلف النحاة في نظرتهم إلى هذه الظاهرة، وانقسموا إلى ثلاثة مذاهب على النحو التالي(٢):

الأول: جواز الإسكان في الشعر ومنعه في الاختيار وعليه الجمهور.

الثاني: المنع مطلقاً في الشّعر وغيره وعليه المبرّد. (ت٢٨٦هـ).

الثالث: الجواز مطلقاً وعليه ابن مالك (ت٦٧٢هـ).

أولاً: رأي جمهور النحويين:

تناول هذه الظاهرة بشيء من الإسهاب ثلاثة من النحاة المشهورين، وذهبوا إلى جواز إسكان المتحرّك في لام الكلمة في الشّعر، واختلاس حركتها في النثر، وهؤلاء الثلاثة هم: سيبويه (ت١٨٠هـ) وأبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ) وابن جني (٣٩٢هـ).

١ - **أما مذهب شيخ النحاة سيبويه** في هذه الظاهرة فمبنيّ على اختلاس الحركة في هذه الآيات الكريمة،

(١) عبد الصّبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٣٨.

(٢) السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع** (تحقيق أحمد شمس الدين، دارالكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ١٩٩٨م)، ج١، ص ص ١٨٣-١٨٥.

يدل على ذلك قوله[١]: (فأما الذين يشبعون فيمططون، وعلامتها واو وياء، وهذا تحكمه لك المشافهة، وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك. وأما الذين لا يشبعون فيختلسون اختلاساً وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك يسرعون اللفظ، ومن ثمّ قال أبو عمرو: "إلى بارِئكُمْ").

والاختلاس-كما يتبيّن في نصّ سيبويه- معناه عدم تحقيق نطق الحركة بتمامها، أي عدم إظهارها كاملة النطق، وذلك بالإسراع في نطقها، على أن يبقى جزء من الحركة أثناء النطق يؤدّي إلى عدم إخفائها تماماً من الكلام، وبذلك يكون الصوت المختلس في هذه الحالة أضعف من المشبع وأخفى، ولكنه بزنة المتحرك، ويؤكد سيبويه على هذا الاحتراز فيقول: "ويدلك على أنها متحركة قولهم: من مأمنك فيبيّنون النون فلو كانت ساكنة لم تحقق النون"[٢]. فلو لم تكن النون متحركة لاختفت من الكلام بسبب إسكانها، ولكن وجود جزء قليل من الحركة (أي اختلاسها) أدّى إلى الإبقاء عليها.

ويجعل سيبويه اختلاس الحركة في النثر مقصوراً على الضمّة والكسرة، أما الفتحة فلا اختلاس فيها نظراً لخفّتها[٣]، ويذهب إلى جواز إسكان المضموم والمكسور في لام الكلمة في الشعر قياساً على جواز إسكانهما في عين الكلمة لأنهم "شبهوا ذلك بكسرة فخِذ حيث حذفوا فقالوا: "فَخْذٌ، وبضمَّة عَضُدٍ حيث حذفوا فقالوا: عَضْدٌ"[٤]. أما الفتحة فلم يجئ التخفيف فيها "لأن الذين يقولون كَبْدٌ وفَخْذٌ لا يقولون في جَمَل: جَمْلٌ"[٥].

ويستشهد سيبويه على جواز إسكان المضموم والمجرور في الشعر بقول الشاعر[٦]:

رُحْتِ وفي رِجْلَيْكِ ما فيهما وَقَّد بَدا هَنْك مِنَ المِئْزَر

بإسكان (هَنْك) وهو في الأصل (هَنُكِ) مرفوع لأنه فاعل، وبقول الآخر[٧]:

إذا اعْوَجَجْنَ قُلْتُ صاحِبْ قَوِّم بالدّوِّ أَمْثالَ السَّفينِ العُوَّمِ

بإسكان (صاحبْ) والمقصود به هنا "صاحبي".

ومهما يكن من أمر، فقد كان بوسع سيبويه أن يقرّ بجواز إسكان المضموم والمجرور في لام الكلمة في النثر أيضاً قياساً على جواز إسكانهما في عين الكلمة، لأن هذا الإسكان -سواء في عين الكلمة أو لامها- لغة لبعض العرب حكاها أبو عمرو بن العلاء عن بني تميم كما مرّ سابقاً، وأصحاب هذه اللغة

(١) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٢.
(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٢.
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٢.
(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٣.
(٥) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٠٤.
(٦) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٢٠٣. والهنك كناية عن كل ما يقبح ذكره.
(٧) **المصدر السابق** ، ج٤، ص٢٠٣.

عندما كانوا يسكّنون عين الكلمة أو لامها لم يميّزوا إن كانت الكلمة في نثر أو شعر لأنها تـتم عنـدهم بطريقة لا شعورية كونها سليقة لغوية، ولكن سيبويه توقف عن ذلك وفسّر الظاهرة باختلاس حركـة لام الكلمة في النثر، مع أنه قبل بإسكانها في الشعر، كما أجاز إسكان عين الكلمة في الشعر وفي النثـر لأنـه اختار لغة أهل الحجاز وبنى حكمه عليها وهم يشبعون الحركة في آخر الكلمة فيقولون: يعلمّهم ويلعـنُهم مثقلة، بينما يسكّن التميميّون فيقولون يُعلِّمْهم ويَلْعَنْهم[١]، وبذلك يكون قد استجاب لمقاييسه التي وضعت لضبط أواخر الكلمات، واطمأنَّ على سلامة قواعده[٢].

٢ - وأما أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ) فقد أشار في دراسته لظاهرة الإسكان في لام الكلمة إلى ثلاث روايات نقلت عن أبي عمرو (ت ١٥٤هـ) في قراءته[٣]: تذهب الأولى منها إلى اختلاس الحركة في آخر الكلمة، وتذهب الثانية إلى إشمام لام الكلمة شيئاً من الحركة، وذلك بضمّ الشفتين من غير صوت يسمع، وتذهب الثالثة إلى إسكان لام الكلمة.

وقد تبع أبو علي سيبويه فيما ذهب إليه فأجاز الإسكان في الشعر والاختلاس في الآيات الكريمـة الآنفة الذكر مشكّكاً في رواية الإسكان قائلاً[٤]: "وقال سيبويه: كان أبو عمرو يختلس الحركة من بارئكم، ويأمركم (البقرة،٦٧)، وما أشبه ذلك مما تتوالى فيه الحركات فيُري من يسمعه أنه قد أسـكن و لم يكـن يسكن" أي أن الراوي لم يتحقق من النطق و لم يضبط النقل.

وفي تحليله لظاهرة الإسكان في العربيّة أشار إلى أنها تقع على ضربين:

الأول: إسكان ما كانت حركته حركة بناء والمقصود به هنا إسكان عين الكلمة سواء وقع ذلك في كلمة مفردة نحو: فَخِذٍ (فَعِلٍ) وسَبُعٍ (فَعُلٍ) وإبلٍ (فِعِلٍ) وُضربَ (فُعِلَ) وَعِلمَ (فَعِلَ) وهذه إذاً خُفّفَت تُصْبح في حالة الوقف: سَبْعْ وفَخْذْ وإِبْلْ وضُرْبْ وعَلمْ، أَو وقع في كلمتين فيسكن على تشبيه المنفصل بالمتصل كما جاء ذلك في مواضع من كلامهم نحو الإمالة والإدغام كما في قول الشاعر[٥]:

قال سُلَيْمى اشْتَرْ لَنَا سَوِيقاً

لأن (تَرِلَ) على وزن (فَعِلَ) فهي تشبه عَلِمَ.

وهذا الضّرْب من الإسكان لا خلاف في تجويزه بين النحويين سواء وقع في النثر أو في الشعر[٦].

---

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٠٩.
(٢) عبد الصبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٤٦.
(٣) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء السبعة**، ج٢، ص ص ٧٦-٧٨.
(٤) أبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص٧٧.
(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ص٧٩.
(٦) أبو علي الفارسي، **الحجة للقراء السبعة**، ج٢، ص٧٩.

الثاني: ما كانت حركته حركة إعراب وهي حركة لام الكلمة، وقد اختلف العلماء في نظرتهم إليها فذهب بعضهم إلى عدم جواز إسكانها في الشعر وفي النثر لأنها علم على الإعراب، وذهب سيبويه إلى جواز ذلك في الشعر واستشهد ببيتيه السابقين وزاد عليهما قول جرير(١):

سيروا بني العَمّ فَالأَهْوازُ مَنْزِلُكُمْ   ونَهْرُ تيرى ولا تَعْرِفْكُمُ العَرَبُ

بإسكان الفاء في (تَعرفكم) وهو فعل مضارع مرفوع

وقول الآخر:

فاليومَ أَشرَبْ غيْرَ مُستَحْقِبٍ(٢)

بإسكان الباء في (أشْرب) وهو فعل مضارع مرفوع.

وقول وضّاح اليمن:

إنّما شِعْري شَهْدٌ   قَدْ خُلِطْ بالجُلْجُلان(٣)

بإسكان الطاء في الفعل الماضي (خلط) وهو في الأصل فعل ماضٍ مبني على الفتح.

ويفهم من الشاهد الأخير أنه يريد بعلامة الإعراب حركة لام الكلمة سواء كانت معربة أو مبنيّة كما سبق أن ألمحنا.

ثم عَقّب الفارسي على هذه الشواهِد الشعريةِ بقوله: "فأما مَنْ زعم أنّ حذف هذه الحركة لا يجوز من حيث كانت علماً للإعراب فليس قوله بمستقيم"(٤). ومِنْ ثَمَّ أخذ يُفنّد قول المنكرين -وكأنه يرد بذلك على المبرّد- مؤيداً رأي سيبويه في هذه المسألة ومدلّلا على صوابه ومحتجّاً بما يلي:

١ - إنّ حركات الإعراب قد جرى حذفها في مواضع أخرى لعلل معيّنة: فقد تمّ حذفها من آخر الكلمات في الوقف. كما تمّ حذفها من آخر الأسماء المعتلّة كالقاضي والدّاعي، ومن آخر الفعل المضارع نحو يرمي ويسمو، وطالما أن حذفها في هذه المواضع أصبح مقبولاً نتيجة هذه العوارض التي تعرض لهذه الكلمات، فعلى هذا الأساس يمكن حذف حركات الإعراب لعوارض تعرض لها في الشعر، ويكون ما ذهب إليه سيبويه مقبولاً تشبيهاً له بما حدث من حذف لحركة عين الكلمة (حركة البناء). وفي هذا السياق يقول الفارسي: "فلو كانت حركة الإعراب لا يجوز حذفها من حيث كانت دَلالة الإعراب، لم يجز حذفها في هذه المواضع، فإذا جاز حذفها في هذه المواضع لعوارض تعرض، جاز حذفها أيضاً فيما ذهب إليه سيبويه

(١) **المصدر السابق**، ج٢، ص٨٠.

(٢) **المصدر السابق** ، ج٢، ص٨٠.

(٣) **المصدر السابق** ، ج٢، ص٨١.

(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٨١.

وهو التشبيه بحركة البناء والجامع بينهما أنهما جميعاً زائدتان، وأنها قد تسقط في الوقف والاعتلال، كما تسقط التي للبناء للتخفيف"(١).

فإن قيل إن سقوطها في الوقف عَرَضي وجائز، لأنها تعود لآخر الكلمة عند وصل الكلام، ويمكن التعرّف عليها -في حالة حذفها- من خلال الموقع الإعرابي للكلمة، رُدَّ على ذلك بأن حذف الحركة، من "هَنُك" عرضي وجائز أيضاً ويمكن التعرّف عليها من خلال الموقع الإعرابي أيضاً "وإذا فارقت هذه الصيغة التي شُبِّهَت لها بسَبُع ظهرت كما تظهر التي للإعراب في الوصل"(٢).

ونتوقف قليلاً عند قول أبي علي: "أنهما جميعاً زائدتان" فهذا معناه أن الأصل هو الإسكان وأن التحريك يقع عند وصل الكلام وعدم الاعتلال. ونود الإشارة هنا إلى أن ما ذهب إليه أبو علي الفارسي في هذا السياق قد سبقه إليه الخليل بن أحمد فيما نقله عنه شيخ النحاة سيبويه بقوله: "وزعم الخليل أن الفتحة والكسرة والضمَّة زوائد وهنّ يَلحَقْن الحرف ليوصل إلى التكلّم به"(٣).

ومقتضى هذا الكلام أن الخليل يقرر أن إسكان أواخر الكلمات هو الأصل في العربيّة، وأن تحريكها طارئ ويحدث عندما تدعو الحاجة إليه، وذلك في حالة وصل الكلام بعضه ببعض، فإذا لم يقتضِ المقام الحركة، لم يؤت بها، وعلى هذا الأساس فالحركة ليست جزءاً من بنية الكلمة، وإنما هي عارض يعرض لهذه البنية.

٢- والأمر الآخر الذي استند إليه أبو عليّ في ردّه، قول المنكرين لظاهرة الإسكان هو أن حركة البناء (حركة عين الكلمة) تدل على المعنى، وقد جاز حَذْفها، وعليه فإنه يجوز حذف حركة الإعراب (حركة لام الكلمة) وإن كانت تدل على المعنى قياساً على حذف حركة عين الكلمة "ألا ترى أن تحريك العين بالكسر في نحو ضُرِبَ يدل على معنى وقد جاز إسكانها فكذلك يجوز إسكان حركة الإعراب"(٤).

ونحن نسلّم بما ذهب إليه أبو علي الفارسي هنا ولكننا نقول: إنّ حذف الحركة، من عين الكلمة يقع في الشعر وفي النثر أيضاً، وقد أقرّ الفارسي بجواز ذلك، فلماذا لم يفعل الشيء نفسه في إسكان لام الكلمة، فيقر بجواز حذف الحركة منها في القراءات القرآنية الآنفة الذكر كما أجاز حذفها في الشعر؟ إنه الخضوع للمقاييس والخشية من انهيار القواعد التي وضعت ليس إلا.

٣- **وأما ابن جني** فقد تناول ظاهرة الإسكان في لام الكلمة في أكثر من مكان في كتابيه "الخصائص" و"المحتسب" وقد نهج منهج أستاذه أبي علي الفارسي في الأخذ برأي سيبويه في جواز إسكان لام الكلمة في

---

(١) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء للسبعة**، ج٢، ص٨٢.
(٢) **المصدر السابق**، ج٢،ص٨٢.
(٣) سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص ص ٢٤١، ٢٤٢.
(٤) أبو علي الفارسي، **الحجّة للقراء للسبعة**، ج٢، ص٨٣.

الشعر واختلاس حركتها في النثر، ورفض مذهب أبي العباس المبرد في منع ذلك.

وعزا ابن جني سبب هذه الظاهرة إلى ثقل توالي الحركات مع الضمّ والكسر والميل إلى التخفيف بإسكان حركة الإعراب قياساً على إسكان حركة البناء، ولأن التخفيف لغة منسوبة إلى تميم حيث يقول(١): "أهل الحجاز يقولون يُعَلِّمُهُمْ ويَلْعَنُهُم مثقلة ولغة تميم يُعَلِّمْهُم ويَلْعَنْهم".

ومن شواهده في جواز إسكان لام الكلمة في الشعر قوله:

وَقدْ بَدا هَنْكِ مِنَ المِئْزَرِ

وقول الآخر: فَالْيَوْمَ أَشْرَبْ غيرَ مُسْتحقبٍ

وقول آخر: قالت سُلَيْمى اشْتَرْ لنا سَويقاً

وقول غيره: فاحْذَرْ ولا تَكْتَرْ كَرِيًّا أَعْوَجا

مُبيناً أن الإسكان في الكلمات (هَنْك، أشربْ، اشتَرْ، تكتَرْ) من قبيل إجراء المنفصل مجرى المتصل فشُبِّه (هَنُك) في الشاهد الأول بـ(عَضُد) وشُبِّه (رَ بُ غَ) في الثاني بعَضُد أيضاً وشُبِّه (تَ رِ لَ) في الثالث بعَلِمَ وشُبِّه (تَ رِ كَ) في الرابع بِعَلِمَ أيضاً(٢).

ومن شواهدِهِ الشعرية في الإسكان أيضاً قول الشاعر(٣):

فَلَما تبيَّنْ غِبُّ أَمْرِي وَأَمْرِهِ   وَوَلّتْ بأعْجازِ الأُمورِ صُدورُ

بإسكان (تبيَّنْ) وهو في الأصل (تَبيَّنَ) فعل ماض مبنيّ على الفتح.

وقول أبي دُواد(٤):

فأبْلوَني بَلِيَّتَكُمْ لَعَلّي   أُصالِحُكُمْ وأَسْتَدْرِجْ نَوِيّا

بإسكان "أَسْتدرجْ" وهو في الأصل "أستدْرِجُ" فعل مضارع مرفوع.

وفي إطار رفض ابن جنّي لمذهب المبرد في إنكاره الإسكان في الشعر حذا حَذْو شيخه أبي علي الفارسي في اعتراضه على هذا المذهب حيث ردّ على المبرد قائلاً(٥): ليس ينبغي أن يطلق على شيء له وجه من العربيّة قائم وإن كان غيره أقوى منه غَلَط".

وكلمات ابن جني هذه-في واقع الأمر- تثير الاستغراب والتساؤل، فَطالما أن لهذه الظاهرة وجْهاً في العربيّة وأنها ليست غلطاً باعتراف ابن جني، إذن، لماذا لم يعترف بجوازها في القراءات القرآنية؟ إنّ

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١٠٩.
(٢) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢م، ج٣، ص ص ٩٥، ٩٦.
(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٧٤.
(٤) **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٤١.
(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص٢٣٦.

الجواب -في اعتقادنا- يكمن في خضوع ابن جني لقواعده، وعدم استطاعته التخلّص من مقاييسه.

وهكذا يقتصر ابن جني في تجويزه الإسكان على الشعر مرجّحاً رواية سيبويه باختلاس الحركة في النظم على رواية القراء بالإسكان قائلاً: "وكذلك قوله عز وجلّ (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ) مختلساً غير ممكن كسر الهمزة حتى دعا ذلك من لطف عليه تحصيل اللفظ إلى أن ادّعى أن أبا عمرو كان يسكّن الهمزة، والذي رواه صاحب الكتاب اختلاس هذه الحركة، لا حذفها البتّة، وهو اضبط لهذا الأمر من غيره من القراء الذين رووه ساكناً، و لم يؤت القوم في ذلك من ضعف أمانة لكن أتوا من ضعف دراية" (١).

بهذه العبارات يذهب ابن جني في خلافه مع القراء شوطاً أبعد من أستاذه الفارسي، لأن مؤدى هذا الكلام -كما هو واضح في النص-الطعن في رواية القراء واتهامهم بقلّة درايتهم بهذا الأمر، وكأنه يريد أن يقول إن الإسكان لا وجه له في العربية لأن الحركة في لام الكلمة علم على الإعراب لا يجوز حذفها إلا لضرورة، ولا تكون تلك الضرورة في النثر، ولو درى القوم ذلك لما رووا الإسكان، فروايتهم له تنمّ عن نقص في المعرفة.

ونعتقد أن ابن جني قد جانبه الإنصاف فيما ذهب إليه هنا فاليزيدي الذي روى الإسكان عالم نحوي وصف بأنه قد تجرد للرواية عن أبي عمرو و لم يشتغل بغيرها، فكيف لعالم في مثل مترلته وعلمه لا يتقن ضبط الرواية؟

وعلى أي حال، فإننا نكتفي بهذا القدر من الكلام في هذه المسألة، فإن لنا عودة إليها في حديثنا عن رأي القراء في الظاهرة، وننتقل لتناول رأي المنكرين لظاهرة الإسكان.

ثانياً: رأي النحويين المنكرين:

ومن هؤلاء المنكرين لوقوع هذه الظاهرة أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ) وتلميذه الزجاج (ت٣١١هـ).

١ - أما المبرد فإنه يذهب إلى عدم جواز إسكان لام الكلمة في الشعر وفي النثر، ويرى أن حذف حركة الإعراب لحن ولا وجه له في العربية، لأن علامة الإعراب قد وضعت للتفريق بين المعاني، ولا يمكن -والحالة هذه- الاستغناء عنها.

اختلف المبرّد بهذا المذهب مع سيبويه الذي أجاز الإسكان في الشعر واحتج له بشواهد شعرية لا

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج١، ص ص ٧٢، ٧٣.

يتأتّى فيها التحريك، لأنه يؤدي إلى الإخلال بوزن الشعر، لكن المبرّد ردّ هذه الشواهد وأنشدها بروايات أخرى على النحو التالي:

فقول امرئ القيس:

فاليَوْمَ أَشربْ غَيرَ مُستحْقبٍ   إثماً مِنَ اللهِ ولا واغلِ

رواه المبرد "فاليوْمَ فَاشْربْ" أو "فاليومَ أُسْقى"(١).

وقول الشاعر:

رُحْتِ وفي رجْلَيْكِ ما فيهِما   وقَدْ بَدا هَنْكِ من المِئْزَرِ

رواه المبرّد: "وقد بَدا ذاكِ"(٢).

وقول الشاعر:

إذا اعوَجَجْنَ قُلْتُ صاحِبْ قَوّمِ   بالدَّوِّ أَمْثالَ السَّفين العُوَّمِ

رواه المبرّد: "قلتُ صاحِ قَوّمِ"(٣).

وبذلك تكون الضرورة قد انتفَت واستقام وزن الشعر، وتكون الأبيات قد جاءت على ما ينبغي أن يكون عليه الكلام في الشعر دون خلَلٍ أوْ خروج على أحكام النحو.

أثار المبرّد بردّه رواية سيبويْه للشواهد الشعرية نقد ابن جني الذي أيَّد موقف سيبويه على الوجه الذي بَيّنّاه قبل سطور فاعترض على أبي العبّاس المبرّد غير مكتفٍ بالتلميح كما فعل شيخه أبو علي الفارسي، وإنما صرّح بذكره قائلاً: "وأما دفع أبي العباس ذلك فمدفوع وغير ذي مرجوع إليه، وقد قال أبو عَليّ في ذلك في عدّة أماكن من كلامه وقلنا نحن معه ما أيّده وشدّ منه"(٤).

دافع ابن جني عن سيبويه مشيراً إلى أنه قد روى الأبيات كما سمعها عن العرب، وليس لأحد أن يطعن في أمانته وصدقه يقول ابن جني: "وأما اعتراض أبي العباس هنا على الكتاب فإنما هو على العرب لا على صاحب الكتاب لأنه حكاه كما سمعه، ولا يمكن في الوزن أيضاً غيره، وقول أبي العبّاس إنما الرواية فاليوم فاشرب فكأنه قال لسيبويه كذبت على العرب، و لم تسمع ما حكيته عنهم، وإذا بلغ الأمر هذا الحدّ من السّرف فقد سقطت كلفة القول معه"(٥).

بهذه الكلمات يؤكد ابن جنّي على تمكن سيبويه من ضبط ما يرويه عن العرب، قاطعاً أيّ احتمال

(١) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص ١١٠، الزجاج، **معاني القرآن**، ج١، ص١٣٦، ١٣٧.

(٢) ابن جني، **المحتسب** ، ج١، ص ص ١١٠، ١١١، الزجاج، **معاني القرآن**، ج١، ص١٣٦، ١٣٧.

(٣) النّحاس أبو جعفر أحمد بن محمد، **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٨، ج٣، ص٣٧٨.

(٤) ابن جني، **الخصائص**، ج٢، ص٣٤١.

(٥) ابن جني، **المحتسب**، ج١، ص١١٠.

للتشكيك في شواهده على جواز ظاهرة الإسكان، وبذلك يكون قد ردّ مذْهب المبرّد الرافض لهذه الظاهرة في الشعر.

٢- **وأما الزجّاج (ت٣١١هـ)** فقد درس ظاهرة الإسكان في أكثر من موضع في كتابه (معاني القرآن وإعرابه)، ويبدو ومن خلال دراسته تأثره برأي أستاذه المبرّد (ت٢٨٥هـ) وتأييده له في إنشاده لأبيات سيبويه على الاستقامة بدون إسكان. فقد ذكر الزجاج قراءة حمزة بن حبيب (ت١٥٦هـ) للآية الكريمة "ومكر السّـيّئ" (يس/ من الآية ٤٣) بالإسكان، وعقب على القراءة بقوله[١]: "وهذا عند النّحويين الحّذاق لَحْنٌ ولا يجوز" جَرْياً على مذهب المبرّد ثم انشد ما رواه سيبويه من قول الشاعر:

إذا اعِوَجَجْنَ قلت صاحِبْ قوّمِ

وقول الآخر:

فاليوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتحْقبِ   إثْماً من الله ولا واغِلِ

وقال[٢]: "فالكلام الصحيح أن نقول: "يا صاحبُ" أو "يا صاحبِ أقبلْ" ولا وجه للإسكان، وكذلك فاليوم أَشرَبُ يا هذا" الأمر الذي يفهم منه تأييده لرأي أستاذه المبرد (ت٢٨٥هـ) فيما ذهب إليه وميله لروايته للبيتين على الاستقامة بدون إسكان حيث يقول في موضع آخر[٣]: "وهذان البيتان قد أنشدهما جميع النحويين المذكورين وزعموا كلهم أن هذا من الاضطرار في الشعر، ولا يجوز مثله في كتاب الله، وأنشدناهما أبو العباس محمد بن يزيد رحمه الله:

إذا اعوجَجْنَ قُلْتُ صاحِ قوّمِ

وهذا جيد بالغ، وأنشدنا:

فاليَوْمَ فاشْرَبْ غَيرَ مُسْتحْقبِ

وحتى يسلم للزجّاج موقفه طعن في رواية الإسكان عن أبي عمرو متّهماً الراوي بعدم الدقة في الضبط[٤].

يتضح من خلال هذه الأقوال السابقة أن الزجّاج ينهج منهج أستاذه في منعه الإسكان في أواخر الكلمات لأنه لا يتفق مع الفصيح الشائع من كلام العرب، ويتعارض مع المقاييس والأحكام التي أقام عليها مذهبه.

(١) الزجاج (أبو اسحاق ابراهيم بن سرّي)، **معاني القرآن وإعرابه**، تحقيق عبد الجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ج٤، ص٢٧٥.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص١٣٦.

(٣) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٧٥.

(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٧٦.

ثالثاً: رأي المجيزين لظاهرة الإسكان:

اختلف موقف النحاة المتأخرين من القراءات القرآنية عن مواقف المتقدّمين، فإذا كان الأوائل قد سعوْا إلى تأسيس علم أرادوا لقواعده أن تكون راسخة وقويّة ومبنيّة على الفصيح الشائع من كلام العرب كي يضمنوا لها البقاء والاستمرار، فتشدّدوا في رفض الخروج عن هذه المقاييس والأحكام التي ارتضوها خشية اهتزازها وانحلالها، فإن المتأخرين منهم قد اطمأنوا -على ما يبدو- على سلامة هذه القواعد، وارتاحت نفوسهم إلى استقرارها، فوقفوا من القراءات القرآنيّة موقفاً مغايراً لسابقيهم يتّسم بالمرونة وعدم التشدّد، فأجازوا كثيراً من تلك القراءات القرآنية التي اعتبرت لحناً عند بعض المتقدّمين.

ويأتي في مقدمة هؤلاء المتأخرين ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) الذي بنى منهجه على الاحتجاج بالقراءات القرآنية سواء أكانت متواترة أم شاذّة، وأجاز منها ما اعتبره القدماء لحناً، يقول السيوطي: "كان قوم من النحاة المتقدمين يعيبون على عاصم وحمزة وابن عامر قراءات بعيدة في العربيّة وينسبونهم إلى اللحن، وهم مخطئون في ذلك فإن قراءاتهم ثابتة بالأسانيد المتواترة الصحيحة التي لا مطعن فيها، وثبوت ذلك دليل على جوازه في العربية. وقد ردّ المتأخرون -ومنهم ابن مالك- على مَنْ عاب عليهم ذلك بأبلغ رد، واختار جواز ما ورد به قراءاتهم في العربيّة وإن منعه الأكثرون مُسْتَدلاً به"[١].

ومن هؤلاء المتأخرين الذين انتهجوا هذا المنهج في نظرتهم إلى القراءات القرآنية بعد ابن مالك أبو حيان الأندلسي الذي وقف من ظاهرة إسكان أواخر الكلمات في القراءات القرآنية موقفاً يختلف عن مواقف النحاة المتقدّمين، فأجاز الظاهرة وردّ مذهب المبرد في تلحينها، جاء ذلك في معرض تناوله لرواية الإسكان في قراءة أبي عمرو للآية الكريمة: (فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ)(البقرة: من الآية٥٤) حيث قال[٢]: "ومنع المبرّد التسكين في حركة الإعراب، وزعم أن قراءة أبي عمرو لحن، وما ذهب إليه ليس بشيء، لأن أبا عمرو لم يقرأ إلا بأثر عن رسول الله صلى الله عليه وسلّم، ولغة العرب توافقه على ذلك، فإنكار المبرّد لذلك منكر".

ومؤدّى هذا الكلام أن أبا حيّان لم يكتف بإنكار ما ذهب إليه المبرّد في منع الإسكان، بل دعّم رأيه في جواز وقوع هذه الظاهرة بحجج متنوعة منها: أنها وردت في قراءة أبي عمرو-وهي سنّة متّبعة تتصل في سندها إلى الرسول عليه السّلام، وثبوت ذلك معناه قبولها في اللغة. ومما يسند هذه القراءة ورود تلك الظاهرة في قراءات أخرى مثل: ما حكاه أبو زيد من قوله تعالى (وَرَسُلُنا لَدَيْهِمْ يكْتُبونَ) (الزخرف: من

(١) السيوطي (جلال عبد الرحمن بن أبي بكر)، **الاقتراح في علم أصول النحو** (تصحيح أحمد سليم الحمصي وزميله، جروس برس، الطبعة الأولى، طرابلس ١٩٨٨م)، ص٣٧.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج١، ص٣٦٥.

الآية ٨٠) بإسكان اللام في (رسلْنا)، وقراءة مسلمة بن محارب للآية الكريمة: (وبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ برَدِّهِنَّ)(البقرة: من الآية٢٢٨) بإسكان التاء في (بُعولَتْهُنّ)، وقراءة حمزة للآية الكريمة (ومَكْر السّيّئ) (فاطر: من الاية ٤٣) بإسكان الهمزة في (السّيّئْ)[١]، الأمر الذي يشير إلى أن هذه الظاهرة قد شاعت في قراءات أخرى، و لم تعد مقتصرة على قراءة أبي عمرو أو منحصرة في بيئة معينة كما سبق أن أشرنا.

ومن هذه الحجج التي استند عليها أبو حيان الأندلسي في بيان رأيه بجواز إسكان لام الكلمة في النثر وفي الشعر أن لغة العرب تتفق مع ما جاء في القراءات القرآنية من إسكان، حيث إن هذه الظاهرة تنتسب -كما روى أبو عمرو- إلى تميم الذين يميلون في كلامهم إلى التخفيف من ثقل توالي الحركات ويلجأون إلى التسكين[٢].

ومنها أن هذه الظاهرة يمكن قبولها في اللغة قياساً على إسكان حركة عين الكلمة من قبيل إجراء المنفصل مجرى المتّصِل كقولهم "لنا إِبْلان" (بإسكان الباء)، أو أن يكون ذلك من قبيل إجراء وصل الكلام مجرى الوقف، أو للتخفيف من ثقل توالي الحركات[٣].

ومهما يكن من أمر فإننا في ختام عرضنا لآراء النحاة في ظاهرة إسكان أواخر الكلمات يتبيّن لنا مدى اختلافهم في نظرتهم إليها بين متأوّل لها أو منكر أو مجيز، وكيف أن هذه الظاهرة أثارت جدلاً طويلاً بين النحاة امتلأت به كتبهم وامتدّ قروناً. ومع ذلك فإن الناظر في هذه المناقشات لا يتأتى له الخروج برأي موحد للنحاة في هذه الظاهرة، وننتقل إلى القراء في محاولة للتعرف على الحجج التي استندوا إليها في دعم موقفهم من الظاهرة، وردّهم على النحاة الذين انتقدوا أو أنكروا عليهم قراءتهم للآيات الكريمة السابقة بالإسكان.

رأي القراء في ظاهرة الإسكان:

يختلف رأي جمهور القراء عن رأي النحاة في نظرتهم إلى إسكان أواخر الكلمات على الوجه الذي ألمحنا إليه سابقاً، وذلك راجع -في اعتقادنا- إلى اختلاف منهج الفريقين:فالنحاة أصحاب رأي واجتهاد لا يتورعون- وبخاصة القدامى منهم- عن ردّ القراءة إذا كانت مخالفة لقواعدهم ومقاييسهم، ويخضعونها للنقد اللغوي النحوي، ويجعلونه أساساً في قبولها. أما القراء فإن القراءة عندهم سنة متبعة وهم أهل نقل ورواية، وهذا هو الأساس في منهجهم، وبه عرفوا، لأنهم يعوّلون عليه كثيراً، فلا مجال لرأي أو اجتهاد لهم فيها،

(١) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط** ، ج١، ص٣٦٦.
(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٦٥.
(٣) **المصدر السابق**، ج٧، ص٣٠٥.

ذلك ما دَرَج عليه الصحابة والتابعون وأئمة القراء وأكده ابن الجزري بقوله[١]: "روينا عن عمر بن الخطّاب وزيد بن ثابت رضي الله عنهما من الصّحابة وعن ابن المنكدر وعروة بن الزبير وعمر بن عبد العزيز وعامر الشعبي من التابعين أنهم قالوا: القراءة سنّة يأخذها الآخر عن الأول فاقرأوا كما علّمتموه، ولذلك كان كثير من أئمة القراءة كنافع وأبي عمرو يقول: لولا أنه ليس لي أن اقرأ إلا بما قرأت لقرأت حرف كذا كذا وحرف كذا كذا".

وعلى هذا الأساس فالقراءة عند أئمة القراء تؤخذ بالشكل الذي رويت فيه عن الرسول عليه السلام، ويتناقلها الخلف عن السّلف-بعد التأكد من صحة النقل والسّند-دون تغيير، وليس لأحد أن يقرأ برأيه، وهم يستندون في حكمهم على القراءة إلى اعتبارات ثلاثة[٢] هي:

١- موافقة العربيّة ولو بوجه.

٢- موافقة المصاحف العثمانية في الرسم ولو احتمالاً.

٣- صحة سندها بأن يرويها العدل الضابط عن مثله حتى تنتهي إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويقصدون بقولهم: "موافقة العربيّة ولو بوجه" أن تأتي القراءة مطابقة لوجه من وجوه النحو سواء كان أفصح أم فصيحاً متفقاً عليه أم مختلفاً فيه اختلافاً لا يضر[٣]، بمعنى ألا يكون هذا الخلاف مما يفسد المعنى، ومؤدّى هذا الكلام أن القراء لم يديروا ظهورهم للنحو، بل جعلوا موافقة القراءة لأحكامه ولو بوجه شرطاً في قبولها، ذلك أن القرآن الكريم نزل بلغة العرب، وعليه فإن معرفة وجوه قراءاته ونحوه وصرفه وبلاغته لا تتم إلا بالرجوع إلى كلامهم وتبيّن طرائقهم ومذاهبهم في التعبير، وكلام العرب تتفاوت درجاته في الفصاحة والشيوع: ففيه الأفصح والفصيح والأقل فصاحة، وفيه الشائع والقليل والنادر. وقد بنى النحاة قواعدهم على الكثير الشائع وقاسوا عليه، ولم يقبل البصريون منهم القياس على الشاذ، لكن مذهب القراء مختلف في هذه الناحية فهم يرون أن القراءة إذا صَحّ سندها واشتهرت عندهم ولم تخالف رسم المصحف العثماني ووافقت ما ورد عن العرب حتى لو لم يكن شائعاً بينهم كانت صحيحة ومقبولة، لأن أئمة القراء "لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة والأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية، إذا ثبت عنهم لم يردّها قياس عربيّة ولا فشوّ لغة، لأن القراءة سنة متّبعة يلزم قبولها والمصير إليها"[٤].

لأجل هذا تمسّك القراء برواية الإسكان في الآيات الكريمة الآنفة الذكر، فقرأ بها بعض القراء من

(١) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج١، ص٢١.

(٢) ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ج١، ص١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص١٦.

(٤) **المصدر السابق**، ج١، ص١٦.

السبعة ومن غيرهم على الوجه الذي بيّناه، الأمر الذي يشير إلى صحّة سندها وإلى تواترها وشهرتها عندهم.

ومما يعزز موقفهم من تلك الرواية توفّر موافقتها لقواعد النحاة من الوجه الذي يجيز تخفيف المتحرك بالضمّة أو الكسرة، وورود بعض النظائر لها في العربية. وهذا ما استند إليه ابن الجزري في دفاعه عنها في وجه المبرّد الذي منعها وعدّها لحناً وخروجاً عن أحكام النّحو بحجّة أنها تلغي الحركة الإعرابيّة التي وضعت للتفريق بين المعاني، فردّ عليه ابن الجزري بأن الإسكان له وجه من العربية غير منكر وهو التخفيف وإجراء المنفصل من الكلام مجرى المتصل من كلمة نحو إبل وعُنُقَ، وقد أجازه شيخ النحاة سيبويه في الشعر، وتبعه في مذهبه جمهور النحويين، كما أن له نظائر في لغة تميم وأسد، وفي أشعار العرب، ثم إنّ إجماع العلماء على جواز إسكان حركة الإعراب في الإدغام يعتبر دليلاً على جواز الإسكان هنا(١).

أما القول المنقول عن سيبويه بأن أبا عمرو بن العلاء قد قرأ الآيات الكريمة السابقة باختلاس الحركة فيها، وأن الراوي قد أساء السّمع عنه، و لم يضبط النقل ورواها بالإسكان، فقد سبق أن ألمحنا إلى بطلان هذا الرأي، ذلك أن الراوي الذي نقل الإسكان عن أبي عمرو والذي سمعه منه شفاهاً هو أبو محمد يحيى اليزيدي العالم النحوي والإمام في القراءة والذي وصف بأنه قد تجرد للرواية عن أبي عمرو و لم يشتغل بغيرها فكيف لعالم في مثل مكانته و علمه لا يضبط سماع القراءة ونقلها؟ لذلك ردّ الحافظ أبو عمرو الداني هذا القول بأن أشار(٢) إلى أن اليزيدي قد نقل عن أبي عمرو قراءات أكثر خفاء ودقّة من قراءة الإسكان، و لم يقل أحد إنه قد أساء السَّمْع فيها و لم يدقّقْ في ضبطها ونقلها، ومنها قراءة إشمام الهاء من (يهدي) والخاء من (يخصمون) شيئاً من الفتح، وكذلك قراءة إشمام الراء من (أرنا) شيئاً من الكسر. وقد سبق أن بَيَّنّا أن اختلاس الحركة معناه الإسراع في نطقها، والإبقاء على جزء منها وعدم تحقيقها أو إلغائها تماماً، أما الإشمام فلا صوت فيه، وليست هناك حركة إطلاقاً(٣)، ويتعرّف عليه بالرؤية، ولا يستطيع الأعمى التحقق منه، لذلك كان أكثر خفاء من الاختلاس. ومع ذلك كان اليزيدي دقيقاً في رواية الإشمام في هذه الآيات، و لم يشكك أحد في روايته، فلماذا لا يكون كذلك في رواية الإسكان؟ ولماذا يقال إنه قد أساء سمعها ونقلها وأنّها في حقيقة الأمر اختلاس للحركة؟ ولو كانت القراءة اختلاساً للحركة -كما يقولون- هل ستخفى عليه؟ لهذا يختم أبو عمرو الداني ردّه بقوله: "فلو كان ما حكاه سيبويه صحيحاً لكانت روايته في (أرنا) ونظائره كروايته في (بارئكم) وبابه سواء، و لم يكن يسيء السّمع في موضع ولا يسيئه في آخر مثله"(٤).

(١) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص ص ١٦٠، ١٦١.
(٢) انظر **المصدر السابق**، ج٢، ص١٦١.
(٣) ابن جني، **الخصائص**، ج١، ص٧٣.
(٤) ابن الجزري، **النشر**، ج٢، ص١٦١.

وسار في نفس الاتجاه ابن الجزري الذي أكَّدَ دقّة القراء في نقل ما يروون نافياً تهمة عدم الضبط عنهم بقوله: "فإنّ من يزعم أن أئمة القراءة ينقلون حروف القرآن من غير تحقيق ولا بصيرة ولا توقيف فقد ظنّ بهم ما هم منه مبرأون وعنه منـزّهون"(١).

ومما يعزز موقف القراء من ظاهرة الإسكان أيضاً أن لها نظائر في العربيّة: فقد وردت في أشعار العرب، وسُقْنا أمثلة منها في معرض حديثنا عن رأي النحاة فيها، وجاءت كذلك في لغة أقوام من العرب هم بنو أسد وتميم. والله-عزت قدرته- يسّر على عباده، فكان من تيسيره أن أمر رسوله بأن يقرئ كل قوم بلغتهم وما جرت عليه ألسنتهم" فالهذلي يقرأ (عتى حين) يريد (حتّى حين) لأنه هكذا يلفظ بها ويستعملها، والأسْدي يقرأ: تِعْلَمون وتِعْلَم و(تسْوَدّ وجوه) وَ (أَلم إِعْهَد إليكم) ، والتميمي يهمز والقرشي لا يهمز"(٢). ذلك أن العرب زمن البعثة المحمدية، كانوا قبائل متعدّدة، ولهجاتهم مختلفة. ولو فرض الله عليهم أن يقرأوا القرآن بصورة واحدة لكان ذلك تكليفاً يشقّ عليهم، ولعجز كثير منهم أن يتحوّل عن لهجته التي نشأ عليها إلى لهجة أخرى، إلا بعد طول تدريب ومران، لذا أذن الله تعالى لرسوله أن يقرئ كل قوم كما اعتادت عليه ألسنتهم، فقال عليه الصّلاة والسلام(٣): "نزل القرآن على سبعة أحرف، فاقرأوا ما تيسَّر منه". وكان ذلك مدعاة لاختلاف القراءات القرآنية وتعدّدها، على أنّ هذا التعدد في هذه الصّور الرّاجعة إلى اللهجات لم يؤدّ إلى تناقض في الأحكام أو المعاني التي أراد الله بيانها للناس(٤).

هكذا بدا القراء مطمئنين إلى سلامة موقفهم من قراءة الإسكان، متمسّكين بها، واثقين من قدرتهم على ضبط ما يسمعون وعلى التحقق من صحّة السَّند، ولا يبالون بعد ذلك أن تختلف مع قواعد النحاة، وأن ينكر هؤلاء عليهم مذهبهم فيها، "فكم من قراءة أنكرها بعض أهل النّحو أو كثير منهم و لم يعتبر إنكارهم بل أجمع الأئمة المقتدى بهم من السَّلَف على قبولها كإسكان (بارئكم ويأمركم) ونحوه"(٥).

ومهما يكن من أمر فإننا في ختام هذا العرض لآراء الفريقين في ظاهرة إسكان أواخر الكلمات نرى أن كل فريق قد بقي متشبّثاً برأيه: فجمهور النحويين تأوّلوا الظاهرة على أساس اختلاس الحركة فيها كي تنسجم مع قواعدهم التي ارتضوها ولا تخرج عنها، وجمهور القراء تمسّكوا بإسكان الحركة وقرأ بها بعض أئمتهم من السبعة وغيرهم لاعتقادهم بتوفر شروط القراءة الصحيحة فيها، دون أن يبالوا بإنكار كثير من علماء النّحو لمذهبهم، الأمر الذي لا يساعد على الخروج برأي متفق عليه في هذه الظاهرة.

---

(١) ابن الجرزي، **النشر**، ج٢، ص١٦١.

(٢) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، **تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة ١٩٧٣م، ص٣٩.

(٣) ابن حجر (أحمد بن علي)، **فتح الباري بشرح البخاري** (تحقيق وتصحيح عبد العزيز بن عبد الله بن باز، نشر وتوزيع رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، الرياض، ١٣٧٩هـ)، ج١، ص٢٣.

(٤) أحمد البيّلي، **الاختلاف بين القراءات**، دار الجيل، بيروت والدار السودانية للكتب، الخرطوم، ١٩٨٤م، ص٥٤.

(٥) ابن الجزري، النشر، ج١، ص١٦.

استمرّ الخلاف بين القدماء -على هذا الوجه- متداولاً، وتناقلته أمهات كتب النحو والقراءات والتفسير دون إيجاد تفسير لهذه الظاهرة، أو تقديم حَلّ للمشكلة القائمة بين الفريقين، أو الخروج برأي موحّد في هذه الظاهرة، الأمر الذي يحدونا لأن ننتقل إلى المحدثين في محاولة للتعرف على رأيهم، وكيفية تفسيرهم للظاهرة وإيجاد حلٍّ لها.

رأي المحدثين في الظاهرة

من المحدثين من يرى تفسير ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على أساس النظام المقطعي لنسج الكلمة العربيّة، ومنهم من يرى أن ظاهرة الإسكان في لهجة تميم ربما تمثل بوادر للتخلّي عن حركات الإعراب في اللهجات العربيّة المحكية على النّحو الذي انتهى إليه الأمر في لهجاتنا المعاصرة، فكيف يكون ذلك؟

١ - النظام المقطعي وظاهرة الإسكان:

بتطبيق النظام المقطعي على ما ورد من أمثلة ظاهرة الإسكان، وبالعودة إلى تحليل جمهور النحويين للظاهرة -كما مرّ سابقاً-، وإشارتهم إلى أنها تقع في الكلمات المفردة نحو (فَخِذٍ / فَعِلٍ) و(سَبُعٍ، فَعُلٍ) و(إبلٍ، فِعِلٍ) و(ضُرِبَ، فُعِلَ) وَ (عَلِمَ، فَعِلَ) فإن نسج كل كلمة في تقسيمها المقطعي يتكون في حالة الوقف من مقطعين: مقطع قصير مفتوح (ص ح) (النوع الأول) ومقطع مقفل (ص ح ص)(النوع الثالث) [(١)] على النحو التالي: (فَ + خِذْ). (سَ + بُعْ)، (إِ + بِلْ). (ضُ + رِبْ). (عَ + لِمْ). ومثل هذه الكلمات ذات المقطعين تتحوّل في ظاهرة الإسكان وفق ما قرّره القدماء ليصبح النطق بها على النّحو التالي: فَخْذْ، سَبْعْ، إِبْلْ، ضُرْبْ، عَلْمْ. **أي إلى كلمات ذات مقطع واحد مقفل (النوع الخامس) هكذا (ص ح ص ص).**

ويمكن أن تقع هذه الظاهرة في كلمتين فيحدث التسكين على تَشبيه المنفصل بالمتصل كما في قول الشاعر[(٢)]:

قالَتْ سُلَيْمى اِشْتَرْ لَنا سَويقا

وقول الآخر[(٣)]:

فالْيَوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ

(١) للتعرّف على أنواع المقاطع العربية في نسج الكلمة العربية، انظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية** (دار النهضة العربية. الطبعة الثالثة، القاهرة (١٩٦١)، ص١١٣.

(٢) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٩٦.

(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص٩٦.

لأن (ترِلَ) في (اشْتَرِلَنا)على وزن (فَعِلَ) و(رَبُغَ) في (أَشرَبُ غَير) على وزن (فَعُلَ) فهما تشبهان (عَلِمَ و(سَبُعَ)، وتتكوّنان -في حالة الوقف- من مقطعين: الأول مفتوح قصير (ص ح)، والثاني مقفل (ص ح ص) هكذا: (ت + رِلْ) وَ (رَ + بُغْ)، لتتحوّلا في ظاهرة الإسكان إلى مقطع واحد مقفل (ص ح ص ص) على النحو التالي: ترْلْ) و(رَبْغْ). وهكذا في بقيّة الكلمات التي تقع على هذه الشاكلة. ومنه يتّضح أنّ تتابع ثلاثة أصوات متحركة يجيز إسكان أوسطها سواء وقع ذلك في كلمة واحدة نحو (فَخِذٍ) (فَعِلٍ) أو في كلمتين نحو (ترِلَ) و(رَبُغَ) بشرط أن تكون على مثال الأوزان التي مرّ ذكرها[1].

ويذهب الدكتور عبد الصبور شاهين (في دراسته لظاهرة الإسكان عند أبي عمرو بن العلاء) إلى أن هذا المقياس ا لمقطعي "ليس بعسير تطبيقه على مثل "بارئكم" حيث تكون زنة القطاع (فِعِل) و"يأمُرُكُمُ" (فُعُل) و"يجمَعُكُم" (فَعُل) و"يُعَلّمُهُم" بزنة (فِعُل) إلى آخر تطبيقات هذا القياس"[2]، والمقصود بهذا الكلام أن (رِئك) في بارِئِكُمْ على وزن (فِعِل) و(مُرُك) في يأمُرُكُم، على وزن (فُعُل) و(مَعُك) في يَجْمَعُكُمْ بزنة (فَعُل) و(لِمُه) في يُعَلِّمُهُم بزنة فِعُل. فتوالت ثلاثة مقاطع متحركة الأمر الذي يجيز إسكان أوسطها وهو لام الكلمة فيها أي الهمزة في بارئكم، والراء في يأمركم والعين في يجمعكم والميم في يعلّمهم.

ويتخذ القراء -كما سبق أن أشرنا- جواز إسكان حركة الإعراب في الإدغام -عند النحويين وفي مقدمتهم سيبويه- دليلاً على جواز الإسكان في الأمثلة المروية به في القراءات القرآنية. يقول سيبويه في باب الإدغام[3]: "فإن كان قبل الحرف المتحرّك الذي وقع بعده حرف مثله حرف متحرّك ليس إلاّ، وكان بعد الذي هو مثله حرف ساكن حَسُن الإدغام وذلك نحو قولك: يَددّاودَ ". فالدال الأولى متحركة، وقد سُبقت بصوت متحرك (يَـ) وأُتبعت بصوت آخر متحرك (دا)، الأمر الذي يجيز إسكان الوسط، أي هذه الدال الأولى التي هي لام الكلمة الأولى، وهذا معناه أن لام الكلمة في وصل الكلام إذا لقيت مثلها متحرّكاً وسبقت بمتحرّك يصبح عندنا ثلاثة متحرّكات، وحينئذٍ يحسن الإدغام. والإدغام هنا يعني الإسكان للام الكلمة الأولى التي هي موضع الحركة الإعرابية لا غير. وتتفق وجهة النظر الحديثة معهم فيما ذهبوا إليه في هذه المسألة حيث لا يمكن الفصل بين ظاهرتي الإدغام والإسكان في تلك الأمثلة، لأن الإدغام ليس إلا إسكاناً للام الكلمة الأولى الذي هو موضع ظهور الحركة الإعرابية يعقبه بعد ذلك تغير للصوت إن كان مختلفاً طبقاً لقانون المماثلة، ومن هنا جاء الربط بين الظاهرتين لأن المشكلة واحدة من الوجهة الإعرابيّة

(١) انظر شاهين، عبد الصَّبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٥٢.

(٢) شاهين، عبد الصبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص٣٨٦. من الواضح أن عبد الصبور في تطبيقه المقياس المقطعي على هذه الأمثلة يبني ما ذهب إليه على أقوال ابن جني الذي يأخذ ثلاثة أصوات متحركة دون النظر إلى باقي الحروف كما في (أَشَرَبُ غيْر) فقد أخذ منها رَبُغَ (فَعُلَ) واعتبر الحرف الأخير منها (غَ) صوتاً متحركاً (مقطعاً مفتوحاً) دون اعتبار الياء بعده. لأن ابن جنّي لو فعل ذلك لأصبح المقطع (غَيْـ) مُغْلقاً. ومن هنا لم ينظر د. عبد الصبور إلى الميم الساكنة في نهاية الكلمات: بارئكم، يـأمركم، يجمعكم، يُعلِّمهم، واكتفى بأخذ الحروف الثلاثة المتحرّكة قبلها على هذا الأساس المتقدّم.

(٣) سيبويه، **الكتاب** (٤٣٧/٤).

وهي حذف الحركة الإعرابيّة من باب التخفيف، لأنهم يجدون في تتابع الحركات ثقلاً فينـزعون إلى الإسكان، والكلمة في نظرهم معربة بحركة محذوفة للتخفيف[١]. ولا فرق في الواقع بين الإسكان في قوله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ)(البقرة: ٦٧)، وقوله: (فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعاً)(فاطر: ١٠) وقوله: (وَيَقُولُونَ سَيُغْفَرُ لنا)(لأعراف: ١٦٩) لأنه واقع في آخر الكلمات: (يأمر. العزة، سيُغْفرْ) ومؤدٍ إلى حذف الحركة الإعرابية منها، وإن كان الإسكان في المثال الثاني يؤدي إلى إبدال التاء جيماً لتقاربهما في المخرج ثم إدغامها في الجيم في بداية الكلمة الثانية تبعاً لقانون المماثلة، وكذلك الأمر في المثال الثالث حيث يؤدّي إسكان الراء إلى إبدالها لاماً لتقاربهما في المخرج وإدغامها في اللام الثانية للغرض نفسه، وتنتسب الظاهرتان (الإسكان والإدغام) إلى بني تميم الذين اعتادوا إسكان أواخر الكلمات، ومعنى ذلك أنهما يمثلان اتجاهاً عاماً لدى الناطقين بتلك اللهجة ينجم عنه أداء لغوي لا شعوري عندهم يدخل في حكم السليقة اللغوية.

وخلاصة الأمر في كل ما تقدم أن الدّاعي إلى إسكان لام الكلمة في ظاهرة الإسكان (وكذلك في ظاهرة الإدغام بالطبع) هو تتابع ثلاثة مقاطع مفتوحة من كلمتين الأمر الذي يجيز إسكان أوسطها وهو لام الكلمة الأولى، وعلى هذا الأساس فإن ظاهرة الإسكان تخضع في جوهرها للنظام المقطعي الذي يجري عليه الكلام العربي.

ولا شك أن هذا التفسير يريحنا من التأويل الذي لجأ إليه النحاة القدامى، أو الحكم بالتخطئة واللحن، في دراستهم للظاهرة، ويجنبنا الخلاف الذي وقع بينهم، ويعفينا من الجدل الذي ثار بين القراء والنحاة. والأهم من كل ذلك أنه يقربنا من المناهج اللغوية الحديثة ومن روح العصر الذي نعيش فيه.

٢ - ظاهرة الإسكان واللهجات العربيّة القديمة:

ومن المحدثين من يرى أن ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على نحو ما ورد في تلك الأمثلة والشواهد السابقة، وفي تميم وأسد وغيرهما، ربّما تكون مقدّمة وإرهاصاً للتخلّي عن الحركات الإعرابية في اللهجات المحكية (الدّارجة)، ذلك أن تلك المرحلة من تاريخ اللغة العربيّة شهدت فتوحات إسلاميّة واسعة، وانتشاراً للإسلام خارج الجزيرة العربيّة، ونزوحاً لقبائل عربيّة من الحجاز ونجد وباقي الأرجاء للعيش في تلك البلاد المفتوحة، الأمر الذي أدّى إلى اختلاط العرب بالأعاجم، مما كان له الأثر الكبير في فساد الملكة اللسانيّة لدى الأجيال الناشئة من العرب، وانتشار اللحن بينهم. وهذا ما عبّر عنه ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) بقوله[٢]: "فلما جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذي كان في أيدي الأمم والدول، وخالطوا العجم، تغيّرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمتعرّبين من العجم.

(١) شاهين، عبد الصبور، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، ص ص ٣٨٢، ٣٨٣.

(٢) ابن خلدون (عبد الرحمن). **المقدمة** (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى/ ١٩٩٣)، ص٤٧٠.

والسّمع أبو الملكات اللسانيّة، ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع".

ويحدثنا الرواة عن حوادث فرديّة. وقع فيها اللحن أمام الرسول عليه السلام، وأمام الخلفاء الراشدين، فاستنكروه ونبّهوا إلى إصلاحه(١). غير أن مثل هذا اللحن كان في دائرة محدودة، ثم أخذ يدخل في مرحلة جديدة في زمن الدولة الأمويّة نتيجة هذه الفتوحات الإسلاميّة وكثرة مخالطة العرب للأعاجم، واتخاذ الكثير منهم الجواري والإماء من العجم في البيوت. فاتسع اللحن وتسرّب إلى الأوساط العليا في المجتمع كالخلفاء والولاة والفقهاء والشعراء وغيرهم من أمثال الوليد بن عبد الملك وعبيد الله بن زياد وخالد بن عبد الله القسري وخالد بن صفوان وأبي حنيفة والفرزدق وآخرين(٢).

استحدثت لدى هذه الأجيال الناشئة ملكة لسانية ممتزجة من الملكة الأولى التي كانت للعرب ومن الملكة الثانية التي للعجم، وهي ملكة ناقصة(٣) عن الأولى التي كانت للآباء والأجداد قبل اختلاطهم بأبناء الأمم الأخرى من غير العرب. ولهذا لم يعد العربي ينطق اللغة على سجيّته كما كان العهد به في الجاهلية وصدر الإسلام(٤)، و لم تعد السليقة اللغويّة تسعفه في سلامة لغته لدى مخاطبته الآخرين، بعد أن انتشر اللحن على نحو ما نقل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) عن بعضهم قال: "ارتفع إلى زياد رجل وأخوه في ميراث فقال: إن أبونا مات وإن أخينا وثب على مال أبانا فأكله. فأما زياد فقال: الذي أضعت من لسانك أضَرّ عليك مما أضعت من مالك"(٥).

هكذا كانت العرب تستقبح اللحن وتنفر منه حتى قيل(٦): "اللحن في الكلام أقبح من التفتيق في الثوب والجدريّ في الوجه".

لهذا كله أصبحت الحركة الإعرابيّة تمثل عبئاً ثقيلاً على كاهل العربي لعدم تمكنه من سلامة لغته عند الحديث في كثير من الأحيان، ولخشيته من الوقوع في الخطأ في كلامه، فقد قيل لعبد الملك بن مروان: "لقد عجل عليك الشيب يا أمير المؤمنين، قال: شيّبني ارتقاء المنابر وتوقع اللحن"(٧). وأخذ بعضهم ينفر من النطق بالحركة، وينزع إلى التسكين، طلباً للسلامة وتلافياً للّحن، فقد روى الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أن مهدي بن هليل كان يقول: "حدثنا هشامْ مجزومة ثم يقول: ابنْ ويجزمه ثم يقول حسّانْ ويجزمه، لأنه حين لم يكن نحويّاً رأى السّلامة في الوقف"(٨).

---

(١) أبو الطيّب اللغوي، **مراتب النحويين**، تقديم وتعليق محمد زينهم (دار الآفاق العربية، القاهرة ٢٠٠٣م)، ص١٤.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي (أحمد بن محمد)، **العقد الفريد**. تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر ١٩٤٠م، ج٢، ص ص٢٧٥-٢٧٩ والجاحظ (عمرو بن بحر) البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون.مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الرابعة، ج٢، ص ص ٢١٠-٢٢٤.

(٣) ابن خلدون، **المقدمة**، ص٤٧٧.

(٤) الزبيدي (محمد بن الحسن)، **طبقات النحويين واللغويين** (تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف، الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٧٣)، ص١١.

(٥) الجاحظ، **البيان والتبيين** ٢٢٢/٢.

(٦) ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، ٢٧٥/٢.

(٧) **المصدر السابق**، ٢٧٥/٢.

(٨) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ٢٢١/٢.

أدّى هذا الوضع القائم في تلك الفترة الزمنيّة إلى بروز تحوّلات في النظام الإعرابي للعربيّة عبّر عنه الدكتور نهاد الموسى بقوله: "وخلال تلك الحقبة من تاريخ العربيّة كان اتجاه شمولي داخل النظام الإعرابي يَتَشكّل ويتبلور في صورة من التحوّلات الكليّة والجزئية. وهو اتجاه ينحو نحو اطّراح الحركة الإعرابيّة، ويبدو كأنما هو النواة الأولى لظاهرة التسكين التي سادت في اللهجات المحكية"[١].

ومن هذه التحوّلات التي بدأت تظهر اتجاه نحو الإسكان في بعض اللهجات العربيّة القديمة في مواضع تقتضي ظهور الحركة وعدم اختفائها، حيث إن الإعراب بالحركة في اللغة المشهورة الشائعة ما يزال هو الوجه الغالب. ومما ورد من ذلك:

١ - إسكان ياء المنقوص في حالة النصب:

اللغة الفصيحة المشهورة في إعراب الاسم المنقوص أن ينصب بفتحة ظاهرة على الياء نحو قوله تعالى: (يا قومنا أجيبوا داعِيَ الله) (الأحقاف/٣١). ومن العرب مَنْ يعامل الاسم المنقوص في حالة النصب معاملته في حالتي الرفع والجر فيحذف الفتحة من الياء، وزعم أبو حاتم السجستاني[٢] أنّ إسكان الياء في المنقوص في حالة النصب لغة لبعض العرب. ومن الشواهد التي ذكرها النحاة على هذه اللغة قول الشاعر[٣]:

وكسوْتَ عاري لَحْمِهِ فتركْتَهُ

فإن قوله: "عاري" مفعول به منصوب، وحقه أن تظهر الفتحة على الياء في آخره، لكنه سكّن الياء وحذف الفتحة على هذه اللغة لبعض العرب. وقوْل الآخر[٤]:

ولو أنّ واشٍ باليَمامةِ دارُهُ وَداري بأعْلى حَضْرموتَ إهتَدى لِيا

فقوله: "واش" اسم إنّ منصوب، وحقّه أن ينصب بفتحة ظاهرة وأن يقال: "واشياً" لكنه سكّن على هذه اللغة، وحذفت الياء واستعيضَ عنها بالتنوين.

وقول شاعر آخر[٥]: كأَنّ أيديهنَّ بالقاعِ القَرِقْ

"أيديهنّ" اسم كأنّ منصوب، وحقّه أن تظهر الفتحة على الياء وأن يقال "أيديَهُنَّ"، لكن الشاعر جاء به على هذه اللغة التي تسكن ياء المنقوص في حالة النصب.

---

(١) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، (مجلة الأبحاث، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، كانون الأول ١٩٧١م)، ص٧٧.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضرب** ٨٤٩/١.

(٣) السيوطي، **همع الهوامع** ١٧٩/١.

(٤) **المصدر السابق**، ١٧٩/١، والأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٤/١.

(٥) السيوطي، **همع الهوامع** ١٧٩/١.

وفي تخريج النحاة لهذه الشواهد المتقدّمة عزوها إلى الضرورة التي ألجأتهم إلى إسكان الياء لإقامة الوزن، وقد وصفها أبو العباس المبّرد بأنها "من أحسن ضرورات الشعر لأنه حمل حالة النصب على حالتي الرفع والجر"(١). ولا مبّرر لما ذهب إليه النحاة في اعتقادنا إذا صَحّ قول أبي حاتم السجستاني بأنها لغة لبعض العرب، ومما يعزّز قوله ورود هذه الظاهرة (تسكين ياء المنقوص في حالة النصب) في غير الشعر حيث إنها وردت في قراءة قرآنية للآية الكريمة "من أوسط ما تطعمون أهليكم" (المائدة / ٨٩) حيث قرئت: "من أوسط ما تطعمون أهاليكم" بإسكان الياء، وعقّب عليها أبو حيّان الأندلسي بقوله(٢): "وقرأ جعفر الصادق "أهاليكم" جمع تكسير وبسكون الياء .. وأما تسكين الياء في أهاليكم فهو كثير في الضرورة، وقيل في السّعة ... شبّهت الياء بالألف فقدرت فيها جميع الحركات".

٢ - إسكان آخر المضارع المعتل الآخر في حالة النصب:

الأصل في المضارع المعتل الآخر بالياء أو الواو أن تظهر الفتحة في آخره في حالة النصب نحو قوله تعالى: (وما كنا لنهتديَ لولا أن هدانا اللهُ) (الأعراف/٤٣) وقوله: (فأولئك عسى اللهُ أن يَعْفُوَ عنهم) (النساء/٩٩).

هذه هي اللغة المشهورة في إعراب المضارع المعتل الآخر، ووردت شواهد على خلاف المطرد في كلامهم تذهب إلى حذف الحركة وتسكين الواو والياء في حالة النصب، ومنها قول الشاعر(٣):

إذا شئت أن تَلْهو ببعْضِ حَديثِها   نَزَلْنَ وأَنْزَلْنَ القَطينَ المولَّدا

وقول آخر(٤):

فما سَوَّدَتْني عامرٌ عَنْ وراثَةٍ   أبى الله أنْ أَسْمو بأُمٍّ ولا أبِ

وقول غيره(٥):

كي لِتَقْضيني رقيَّةُ ما   وَعَدَتْني غيْرَ مُخْتَلَسِ

وقول آخر(٦):

ما أَقْدَرَ اللهُ أَنْ يُدْني على شَحَطٍ   مَنْ دارُهُ الحُزْنُ مَمَّن دارُهُ صولُ

بتسكين الواو في (تلهو وأسمو) والياء في (تَقْضي ويُدني) واللغة المشهورة فيها أن يقال: (تَلْهُوَ، أَسْمُوَ،

(١) الأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٤/١.

(٢) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط** ٣٥٣/٤.

(٣) ابن جني، **الخصائص** ٣٤٢/٢ والسيوطي، **همع الهوامع** ١٨٢/١.

(٤) ابن جني، **الخصائص** ٣٤٢/٢.

(٥) ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)، **أوضح المسالك**. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة السادسة، الرياض ١٩٧٤)، الجزء الرابع، ص١٥١، وأبو حيان، **الارتشاف** ٨٤٦/٢.

(٦) الأشموني، **شرحه على الألفية** ٤٥/١.

تقضِيَ، يُدْنِيَ) بإظهار الحركة في آخرها.

وأشار ابن جني إلى أن إسكان الياء في موضع النصب قد وقع كثيراً، وشبهت الــواو في ذلــك بالياء(١).

وقد وردت الظاهرة في قراءة قرآنية للآية الكريمة: (إلا أن يَعْفون أو يَعْفُوَ الذي بيده عقدة النكاح) (البقرة/ ٢٣٧) حيث قرأها الحسن البصري بإسكان واو الفعل في "يعفو"(٢).

٣- إسكان المتحرّك في آخر الكلمة في الوقف:

ويمثل الوقف مظهراً آخر من مظاهر حذف الحركة من آخر الكلمات. ولعلّ هــذه الظــاهرة أن تكون "من المعالم البارزة على طريق اتجاه العربيّة إلى التسكين، فإن الوقف في أبرز مظاهره العمليّة اتجاه في التسكين بإسقاط الحركة"(٣).

والغرض من التسكين في الوقف هو الاستراحة، وتكون بالسكون أبلغ(٤). ومعلــوم أن النحــاة يجيزون هذا التسكين في أواخر الكلمات في الوقف، دون أن يكون لذلك أثر على معنى العبــارة حيــث يستدل على الحركة المحذوفة من خلال الموقع الإعرابي للكلمة، وعلى هذا الأساس تكون هذه الحركــة إذا أسكنت في الوقف مرادة(٥).

٤- الإسكان في وصل الكلام:

لم يقتصر إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على الوقف، بل وجدنا صوراً منه تنتقل إلى ثنايــا الكلام إجراء للوصل مجرى الوقف، وتشير هذه الظاهرة إلى بُعْد جديد من تفشي ظاهرة التسكين في البناء النحوي في العربيّة(٦).

وتقع هذه الظاهرة في وصل الكلام في الشعر بكثرة. وقد تقع في سعة الكلام في النثر بقلّة على نحو ما أشار إليه ابن مالك بقوله(٧):

وربّما أعطِيَ لفظُ الوصلِ ما للوقف نثراً، وفشا مُنْتَظَما

(١) ابن جني، **الخصائص** ٢/٣٤١، ٣٤٢.

(٢) ابن جني، **المحتسب** ١/١٢٥.

(٣) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، ص٧٨.

(٤) محمد الخضري، **حاشيته على ابن عقيل** (دار إحياء الكتب العربيّة لأصحابها عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ج٢، ص١٧٦.

(٥) أبو علي الفارسي، الحجّة ٢/٨٢.

(٦) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة**، ص٧٩.

(٧) **شرح الأشموني** ٣/٧٦١.

ومن مظاهر وقوع التسكين في الشعر قول الشاعر(١):

ومَنْ يَتَّقْ فإن اللهَ مَعْهُ ورِزْقُ اللهِ مُؤْتابٌ وغادِي

فقد أسكن الفعل (يَتَّق) على خلاف الأصل، حيث إنه فعل مضارع مجزوم بحذف حرف العلّة من آخره، وعلى هذا الأساس يقال "يَتَّقِ" بتحريك آخره بالكسرة.

وقول غيره(٢):

فَظَلْتُ لدى البيتِ العَتيق أُخيلُهُ ومِطْواي مشتاقان لَهْ أَرِقانِ

بإسكان الضمير الهاء في (لَه) وأصله هُنا التحريك بالضمَّة.

وقول الآخر(٣):

وَأَشرَبُ الماءَ ما بي نَحْوَهُ عَطَشٌ إلاّ لأَنَّ عُيونَهْ سَيْلُ واديها

بإسكان الضمير (الهاء) في (عُيونَهْ) أيضاً على خلاف الأصل في تحريكه.

وقد تسرّبت ظاهرة إسكان الضمير (الهاء) إلى النثر، وروى أبو الحسن(٤) أنَّها لغة لأزد السّراة يقولون: مررت بهْ أمس. كما تسربت إلى القراءات القرآنيّة حيث قرأ أبو عمر وبن العلاء وحمزة بن حبيب وأبو بكر الآيات الكريمة التالية: (ومِنْ أهلِ الكتابِ مَنْ إنْ تأمَنْهُ بقنطار يُؤَدِهِ إليك) (آل عمران/٧٥) و(وَمَنْ يُرِدْ ثَوابَ الدّنيا نُؤْتِهِ منها) (آل عمران/ ١٤٥) (ويَتبعُ غيْرَ سبيل المؤمنين نُوَلِّهِ ما تولّى وَنُصْلِهِ جهنم وساءت مصيراً) (النساء/١١٥) بإسكان الهاء في "يُؤَدِّهْ، و"نُؤْتِهْ" و"نُوَلِّهْ" و"نُصْلِهْ"(٥).

٥ - الإسكان في تميم وأسد:

تجاوز الأمر في تميم وأسد ما تقدّم كلّه، فلم يعد يقتصر على الاسم المنقوص أو الفعل المضارع المعتل الآخر في حالة النصب، أو هاء ضمير الغائب، أو بعض الحالات الأخرى في ضرورة الشعر، بل شمل الكلمات المبنيّة والمعربة في مختلف المواقع في الشعر وفي النثر على النحو الذي عرضته هذه الدراسة(٦)، وأثار خلافاً بين النحاة والقراء، الأمر الذي يشير إلى شروع في إسقاط الحركة الإعرابية من المواضع التي تقتضي ظهورها فيها على الوجه الذي آل إليه الوضع في اللهجات المحكيّة وكما نشاهده في لهجاتنا المعاصرة(٧).

---

(١) ابن جني، **الخصائص**، ٣٠٦/١، ٣٣٩/٢.

(٢) ابن جني، **المحتسب** ٢٤٤/١.

(٣) ابن جني، **المحتسب**، ٢٤٤/١.

(٤) **المصدر السابق**، ٢٤٤/١.

(٥) ابن الجزري، **النشر** ٢٤٠/١.

(٦) انظر أمثلة الإسكان في القراءات القرآنية في الصفحات ١-٥ من البحث، وشواهد الإسكان من الشعر في الصّفحات ٩-١٣.

(٧) الموسى، نهاد، **ظاهرة الإعراب في اللهجات العربيّة القديمة** ، ص٨١.

الخاتمـــــــة

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١. تَنْتَسِبُ ظاهرة إسكان أواخر الكلمات إلى بني تميم وأسد، وقد تسرّبت إلى القراءات القرآنية، فقـــرأ بأمثلة منها عدد من القراء السبعة وغيرهم، الأمر الذي أثار مشكلة خطيرة بين النحاة والقـــراء، لأن حذف الحركة الإعرابية يمس ظاهرة الإعراب في الصميم.

٢. أرجع بعض النحاة القدامى الظاهرة لأسباب نطقيّة صوتيّة تتمثل في ثقل نطـــق الـــضمة والكـــسرة، وبخاصّة عند توالي كل منهما، الأمر الذي يدعو أصحاب هذه الظاهرة إلى التخفيف، وذلك باللجوء إلى التسكين وحذف الحركة من أواخر الكلمات.

٣. اختلف النحاة في تناولهم للظاهرة بين متأول لها على أساس اختلاس الحركـــة في النثـــر لا إلغائهـــا، وجوازها في الشعر. ومنكر لحذف الحركة في النثر وفي الشعر لأنها وضعت للتفريق بين المعاني. ومجيز للظاهرة في النثر (في القراءات القرآنية) وفي الشعر، لوجود نظائر لها في العربية.

٤. أدى منهج القراء الذي يقوم على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية، ولا مجال فيـــه للـــرأي والاجتهاد، إلى تمسك جمهورهم بقراءة الإسكان في الآيات الكريمة، وعدم الالتفات إلى اعتراضـــات النحاة، لتوفر شروط القراءة الصحيحة عندهم فيها.

٥. هكذا بقيت المشكلة قائمة بين الفريقين، دون أن يستطيع الناظر في أقوالهم الخروج برأي موحد فيها، أو إيجاد تفسير للظاهرة أو حلّ لها الأمر الذي يدعونا للانتقال إلى المحدثين للتعرف على آرائهم.

٦. من المحدثين من يرى تفسير ظاهرة إسكان المتحرّك في أواخر الكلمات على أساس النظـــام المقطعـــي لنسج الكلمة العربيّة، ذلك أن تتابع ثلاثة مقاطع متحرّكة في كلمتين يجيز إسكان أوســـطها (أي لام الكلمة الأولى) على نحو ما أورده القدامى عن لهجة تميم التي تسرّبت منها بعض الأمثلة إلى القـــراءات القرآنية، وعلى هذا الأساس فإن ظاهرة الإسكان تخضع في جوهرها للنظام المقطعي الذي يجري عليه الكلام العربي.

٧. ومن المحدثين من يرى أن هذه الظاهرة في تميم وأسد، ربما تمثل بوادر للتخلّي عن حركات الإعراب في اللهجات العربيّة الدّارجة، على النَّحو الذي نشاهده في لهجاتنا العربيّة المعاصرة.

٨. إنّ تفسير ظاهرة الإسكان على الوجه المتقدّم عند المحدثين، يريح الدارسين من الجدل والخلاف اللذين أثيرا حولها، ويقلّل من أحكام الضرورة والتأويل، كما أنه يزيد من اطراد القواعد والقوانين في النّحو العربي.

الليل في شعـــر عبد الله بن المعتز

صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/٦/١ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٥/٢٢

ملخّص

يدور هذا البحث حول "الليل في شعر عبد الله بن المعتز"، ذلك أن الليل بمترادفاته، من مثل: الدجى والظلام، قد شكّل ظاهرة بارزة في شعره.

ومن الجدير ذكره أن الليل عنده لم يبقَ مجرد ليل موضوعي، وإنما تحول إلى زمان لتجارب تجسدت فيها رؤيته ومشاعره.

ويقف البحث عند محورين رئيسين، هما:

١. الليل المشرق.
٢. الشكوى من الليل.

الكلمات الدالة: الليل، ابن المعتز.

Abstract

This paper deals with "Night time in the Poetry of Abdullah Bin al-Mutazz" Night time, with its various synonyms, such as darkness, etc. constituted a prominent phenol-mena is his poetry.

It has to be noted that night in his opinion has not remained a physical, but rather transformed into a time entity for experience in which his vision and feelings are reflected.

The paper headlines two main points:

1. The illuminated night.
2. Complaints about night.

Keywords: Night, Bin al- Mutazz

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

مقدمة:

الليل من الظواهر الكونية التي وقف الإنسان حائراً أمامها، منذ القدم؛ فقد شكل سراً غامضاً وقوة مخيفة تبعث القلق لدى البشر.

وقد استأثر الليل باهتمام الشعراء منذ العصر الجاهلي، فأبدعوا في وصفه، وتفننوا في رسم عالمه، على أن الليل لم يبقَ مجرد زمن موضوعي، وإنما "تحول في خيال الشاعر العربي قديماً من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم"(١).

وظل وصف الليل شائعا في الشعر الأموي والعباسي، ولعل من أشهر الشعراء العباسـيين الـذين أحسوا بالليل إحساساً كبيراً: ابن المعتز، فقد غطى مساحة كبرى من شعره، إذ برزت مفرداته ومترادفاته، من مثل: الدجى والظلام، كما ظهرت متعلقاته التي تستدعي ذكره، مـن مثـل: البـدر والكواكـب والنجوم...

وقد تبدت صورة الليل الموضوعي العادي في شعره، من مثل قوله(٢):

وما الدهرُ إلا مثلُ يومٍ وليلةٍ   وما الموتُ إلا نازلٌ وقريبُ

ولكن هذه الصورة كانت نادرةً لديه.

ويمكن أن ندرس الليل في شعره من خلال محورين رئيسين، هما:

أولاً: الليل المشرق.

ثانياً: الشكوى من الليل.

أولاً: الليل المشرق:

كان ابن المعتز يُحسُّ بالليل المشرق المفعم بالبهجة والسعادة، من ذلك قوله يتغزل(٣):

قالـــتْ ألا تُبْـــصِرْن قُلْـــنَ بلـــى   صَـــدَقتْ مُنَـــاكِ ولُقِّيـــتِ يُـــسْرا
ونَهـــضْنَ يُخلِـــينَ الحـــديثَ لنـــا   كَـــيْلا يكُـــنْ علـــى الهـــوى وَقْـــرَا
يـــا ليلـــةً مـــا كـــان أطيبَهـــا   لا زِلْـــتُ بعـــدَكِ أشـــكُرُ الـــدَّهْرا

(١) الرباعي، عبد القادر، معنى المعنى، **تجليات في الشعر المعاصر: الليل نموذجا**، ضمن كتابه " جماليات المعنى الشعري"، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٠٢.

(٢) ابن المعتز، عبد الله (ت ٢٩٦هـ / ٩٠٨م)، **ديوان أشعار الأمير أبي العباس**، دراسة وتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، ج٢، ص٣٧٧، وانظر ج٢، ص ٤٨١.

(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٥٦.

فيبدو الشاعر، هنا، معجباً بتلك الليلة التي تذوق فيها السعادة، حتى صار يشكر الدهر الذي عادة ما يقترن بالشر والمصائب في الثقافة العربية.

ومن البين أن ابن المعتز قد تأثر، هنا، بعمر بن أبي ربيعة [١]، "فعمد إلى السرد القصصي والحوار، ليجعل من نفسه معشوقا لا عاشقا، ومتبوعا لا تابعا... هذا فضلا عما أضفاه الشاعر على الأبيات من قيم صوتية نبعت من اختياره الألفاظ السلسة والكلمات الرشيقة، ومن إلحاق الألف بحرف الروي هذا الإلحاق الذي جعل الأبيات ملائمة للغناء والترنم"[٢].

وكان اجتماع الأحبة يحول ليالي الوصل إلى سحر الصباح، ولذا، فالشاعر يحث على شرب الخمر، يقول[٣]:

قُمْ نَصطَبِحْ فليالي الوَصْلِ مُقْمِرةٌ ... كأنَّها باجتماعِ الشَّمْلِ أسحارُ
والدهرُ في غفلةٍ نامت حوادثُه ... ونبَّهتنا إلى اللذاتِ أوتارُ

والحقيقة أن الشاعر يصوِّر لنا واقعه النفسي من خلال النص السابق، ذلك أن ابن المعتز كان يقتنص أوقات السرور، كما كان يدفن أحزانه في الملذات.

وقد نجح الشاعر في أنسنة "الدهر" و "الأوتار" وإعطائها صفات الإنسان وطبائعه.

ويستذكر الشاعر لياليه الحلوة، فيقول[٤]:

كم ليلةٍ محمودةٍ أحييتَها ... جاءتْ بأسْعَدِ طائرٍ لم يُنَحسِ
بيضاءَ مُقمرةٍ أتاها صُبحُها ... وثيابُها من ظُلمةٍ لم تَدْنَسِ
وتَوقَّدَ المرّيخُ بينَ نجومِها ... كَبَهارةٍ من رَوْضةٍ مِن نَرْجِسِ
كَمُلَتْ وتَمَّ سُرورُها ونعيمُها ... بأحبِّ زائرةٍ وأطيبِ مجلسِ

يرصد الشاعر، هنا، البعد الزمني الليلي، لكنه يحيله تعبيرياً إلى ليل نهاري من خلال البياض المقمر والصبح.

---

(١) وذلك حين قال عمر (ت ٩٣ هـ/ ٧١١م):

قالت لِتَربيها: بِعَمْرِكُما ... هل تَطمعانِ بأنْ نرى عُمَرا
فأجابتاها في مُهازلةٍ ... وأسرَّتا من قولها سَخَرا
إنا لعمرُكِ ما نخافُ وما ... نرجو زيارةَ زائرٍ ظُهُرا

انظر **الديوان**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٨٠ ص ١٥٥.

(٢) مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ط١ منشورات جامعة قازيونس – بنغازي، ١٩٩٩، ص ١٤٥ – ١٤٦.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٧٦.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٧٦، البهار: نبات طيّب الرائحة.

ويبدو أن البياض يرمز إلى النقاء والصفاء والطهارة، فقد جاء: "أن العرب إذا قالت عن فلان هذا أبيض، فإنها لا تعني اللون، وإنما تعني نقاء العرض من الدنس"(١).

وتلفت الانتباه الصور التي رسمها الشاعر، فالشاعر يُحيي تلك الليلة، ويتخيل الصباح – كالإنسان – يأتي إليها، أما الظلامُ، فيصوره ثياباً لها، ويتراءى المريخ الأحمر للشاعر ناراً تتوقَّد بين النجوم، ثم يشبِّهه بأنه "بهارة من روضة من نرجس"، ولا شك في أنها صور تؤثر في المتلقي، وتشده إلى وهج النص.

وتتبدى صورة الإشراق، حين يقول(٢):

يــــا رُبَّ ليــــلٍ قـــد نَعِمْـــتُ بـــهِ ... يـــــسعى علــــيَّ بكأسِـــهِ البـــــدرُ

يصف ابن المعتز ليلة كان يحتسي فيها الخمر، فسعد فيها، ويصور ساقي الخمر بأنه جميل الوجـــه يشبه البدر. والشاعر، هنا، يلهي نفسه بالشعر عما يجري حوله من أحداث جسام، فقد كان يعيش حالـــةً نفسيةً مريرةً، فقد أُبعِد عن السلطة إلى جانب أن الأوضاع العامة رديئة، وقتذاك، فقد كان يـــرى جنـــد الأتراك يطيحون بالخلفاء واحدا تلو الآخر، دون أن يستطيع فعل شيء إلا الشعر الذي كان يفزع إليـــه، ويتخذه متنفسا له.

ويصف الشاعر الليل، فيقول(٣):

يــــا رُبَّ ليــــلٍ سَــــحَرٌ كلُّــــه ... مُفْتَــضحِ البـــدرِ عليـــلِ النـــسيمْ
تلـــتقطُ الأنفـــاسُ بَـــرْدَ النَّـــدى ... فيـــه فتَهديـــهِ لحـــرِّ الهـــمومْ

فهو يصوّر النسيم العليل الذي يهب في الليل، والندى الذي يتكوّن في أخرياته، فيزيل الهموم من النفوس، ولا شك في أن ابن المعتز كان يحس بهذا في لياليه الماجنة.

ويعرض الشاعر علينا لوحات مشرقة، حين يقول(٤):

وليـــلٍ بـــتُّ أُسْـــقَاها سُـــلافاً ... مُعتَّقـــةً كلـــونِ الجُلنَّـــارِ
كـــأنَّ حُبابَهـــا خَـــرَزاتُ دُرٍّ ... عَلَـــتْ لَهَبـــاً بأقـــداحِ النُـــضارِ

ولا بد لنا من الإفادة من حياة الشاعر ووضعه الاجتماعي والمادي، فقد كان لهذا جميعه أهمية بالغة

(١) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، قدّم له عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، بيض.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص ٢٦٢، البدر: أراد به الساقي.

(٣) **المصدرنفسه**، ج٢، ص ٣٠٩.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٥٨، الجلنار: زهر الرمان. الحباب: الفقاقيع التي تتكون على وجه الإناء. النضار: الذهب.

في التأثير على اتجاه الصورة الشعرية لديه وفي بنائها، فالشاعر يصف الليل والخمر في الظاهر، ولكن صورة القصر -الذي عاش فيه- ومعطياته هي التي كانت تدور في مخيلته.

ويناجي الشاعر إحدى لياليه فيقول(١):

يا ليلتي بالكَرْخِ دومي هكذا	يا ليلتي لا تذهبي لا تذهبي
جاء الرسولُ مُبَشِّراً بزيارةٍ	مِن بَعْدِ طولِ تَهاجُرٍ وتغضُّبِ

يذكر الشاعر " الكرخ " لأنه من المواضع التي شهدت مجونه ولهوه.

من الواضح أن الصيغ الإنشائية في البيت الأول قد خرجت إلى معنى التمني، ذلك أن الشاعر يخاطب غير العاقل- الليل-.

كما عمد الشاعر إلى التكرار في قوله: "يا ليلتي يا ليلتي" وقوله: "لا تذهبي لا تذهبي"، ولا ريب في أن لهذا التكرار وظيفة تعبيرية ونفسية في النص، فهو يدل على أن قضية الزمن- استمرارية الليلة وحضورها- تسيطر على فكر الشاعر وشعوره.

ويدعو ابن المعتز بالسقيا لليالي الماضية التي كان يلهو فيها، فيقول(٢):

سقى اللهُ ليلاتٍ بليلى لهوتُها	وسَلْمى وهِنْدٍ وَيْحَ نفسي من هندِ

تبدو طقسية السقيا في البيت السابق، وهي طقسية ترمز إلى النماء والحياة والخضرة، فالدعاء بالسقيا يعني الدعاء بولادة الحياة والنماء وتجدد الزمن النفسي عند الشاعر.

ومن الجدير ذكره أن هذه الظاهرة كانت شائعة في الشعر العربي، فقد اقترن المطر -في الشعر الجاهلي- بالحياة، ومن أجل ذلك دعوا بالسقيا للأطلال والقبور(٣).

ولا شك في أن في هذا الدعاء ضراعة وتوسلا يعكسان شدة تعلق الشاعر بهذه الليالي، لأن الليالي مرتبطة بزمن ماض مثل شباب الشاعر الذي قضاه في الملذات، وكأنه – الشاعر – يجد متعة في تذكر تلك اللذات الغابرة (٤).

(١) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣١٩.
(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٦١.
(٣) انظر ناصف، مصطفى، **دراسة الأدب العربي** ط٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص ٢٦٣.
(٤) انظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٣٠٨.

ويرسم ابن المعتز لوحةً لإحدى لياليه المشرقة، حين يقول[١]:

يا ليلةً نسي الزمانُ بهـــــــــــــــا أحداثَهُ كوني بلا فَجْــــــــــــرِ
باح الظلامُ ببدرِها ووشَـــــــــــتْ فيها الصَّبا بمواقعِ القَطْـــــــرِ

فهو يتمنى أن تطول ليلته هذه، لأن الزمان كان قد غفل عن أحداثه، فاطمأن الشاعر إليها، وأحسَّ الأمن، ثم يصور الظلام بأنه باح بالبدر رمز الإشراق والوضوح والأمن، أما رياحُ الصَّبا، فقد وشت بمواقع الغيث الذي يرمز إلى الحياة والبركة والخير، وهذا ما يرنو إليه ابن المعتز: الأمن والحياة والجمال.

والليل يستر البشر ويخفي أسرارهم، يقول[٢]:

لا تلـــــقَ إلا بليــــــلٍ مَـــــــنْ تواصُــــــلُه فالـــــشمسُ نمَّامَـــــةٌ واللَّيــــــلُ قَـــــوَّادُ
كـــــم عاشـــــقٍ وظـــــلامُ الليـــــلِ يـــــستُرهُ لاقَـــــى أحِبَّتَـــــهُ والنـــــاسُ رُقَّـــــادُ

يخلع الشاعر على الليل أبعاداً غرائبية من خلال استغلال خياله في تشخيص الليل وتجسيمه، فقد صار الليل قواداً وظلامه يستر العشاق. ويبدو أن الشاعر أفاد من الثقافة العربية، "فالعرب تقـــول: الليـــل أخفـــى للويل... وتقول: فلان أنم من الصبح وأقود من الليل"[٣].

ولعل ابن المعتز استمد هذه الصورة، أيضاً، من واقع عصره الاجتماعي والسياسي؛ فقد تفـــشت مثل هذه المظاهر: النميمة والوشاية وقتذاك؛ ولذا، كان لليل فضل كبير في إخفاء الأسرار ولقاء الأحبة.

ويوجه الشاعر الشكر إلى الليل، حين يقول[٤]:

لليـــــلِ عنـــــدي يـــــدٌ سأشـــــكُرها فإنَّهـــــا نعمـــــةٌ مِـــــن الـــــنِّعَمِ
يـــــستُرني والرقيـــــبُ يُبـــــصرُني إذا لَقِيـــــتُ الحبيـــــبَ في الظُّلَـــــمِ

لقد كان ابن المعتز يعاقر الخمر ويلتقي أحبته في جوف الليل وتحت جنح الظلام - شأنه شأن كثير من الخلعاء والماجنين في عصره- بعيدا عن أعين الرقباء والعذل، فصور هذا في النص السابق.

وقد اتكأ الشاعر على بنية التضاد في البيت الثاني، في قوله: "يسترني" و "يبصرني" — دون تكلف — وقد أدى التضاد دورا جماليا، فأسهم في لفت انتباه المتلقي وإيقاد جذوة ذهنه.

(١) **الديوان**، ج ٢، ص ١٨٤.
(٢) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٤٢.
(٣) ابن منظور (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، **نثار الأزهار في الليل والنهار**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٣١.
(٤) **الديوان**، ج١، ص ٤٢٠.

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم ضمير المتكلم (ي) في قوله: "يسترني"؛ ليلائم موقف التستر والاختفاء، وقد ربطه بنون الوقاية التي لم تقِ الفعل من الكسر فحسب، وإنما لتقي الشاعر من الرقيب أيضاً، في حين زرع لفظة "الرقيب" بعد واو الحال وأتى بالخبر جملة فعلية طويلة، ليعبر عن حالة المراقبة والترصد - حتى وإن حاول الشاعر التخفي -.

ويلح الشاعر على هذه الصورة، ستر الليل للناس، إذ يقول في الغزل(١):

و لم أزَلْ والليلُ سِترٌ لنا ... من دونِ رُقَّابٍ وحُرَّاسِ
أشكو إلى فَتْرةِ عَيْنَيْهِ ما ... قاسيتُه من قلبهِ القاسي
في ليلةٍ ما مثلُها ليلةٌ ... لستُ لها ما عِشْتُ بالنَّاسِ

يجري الشاعر على نهج أسلافه الجاهليين والأمويين، ذلك أن لفظتي " رُقَّاب" و" حُرَّاس" من متطلبات شعر الغزل العربي، والشاعر يستذكر، هنا تلك المواقف الجميلة التي عاشها وبخاصةٍ في لياليه الماجنة.

وتستوقفنا الصور الفنية في الأبيات، فقد استحال الليل ستراً للشاعر، وأضحى الشاعر يشكو آلامه إلى فتور العينين – وهو محسوس – مما أصابه من قلب معشوقه – وهو معنوي – ولهذا، يتولد إيقاع نفسي يؤثر في السامع ويستثيره.

كما أن الإيقاعات الناجمة عن بعض الصيغ الصرفية في قوله: "رُقَّاب وحُرَّاس"، وعن تكرار حرف السين – وهو صوت مهموس يلائم موقف السرية الذي حرص عليه الشاعر – قد منحت النص جواً موسيقياً يلتذ له السامع.

ويدعو الشاعر الله سبحانه وتعالى أن يُنسي الصبح ليلته، إذ يقول(٢):

يا رَبِّ أنْسِ الصُبْحَ ليلتنا ... حتى تدومَ إلى الحَشْرِ

ويضيق الشاعر ذرعاً بالنهار، فيتشوق إلى الليل، قائلاً(٣):

طال النهارُ فأينَ الليلُ والسَّهَرُ؟ ... إنّي لِبَدْري وبدرُ الليلِ مُنْتظِرُ

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٧٠. فترة عينيه: انكسارها وضعفها.
(٢) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٥. والعجز مختل الوزن في البيت.
(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٧.

يا طولَ شـــوقي إلى نـــومِ الرقيـــبِ وقـــد خـــلا حبـــيبي لي حـــتى بَـــدا الـــسَّحَرُ

يتمنى ابن المعتز لهذا الليل أن يمتد طوله حتى لا يأتيه الإصباح ما دام قد أمضاه في لقاء أحبته.

ومن الجلي أن ابن المعتز يتناص مع عمر بن أبي ربيعة في قصيدته الرائية [(١)]، في البناء والمعـــنى وفي الوزن - البحر الطويل – والقافية – الراء المضمومة – مما يدل على أن قصيدة عمر كانت في ذهن ابـــن المعتز وهو ينظم قصيدته، وبالتالي، حاول – ابن المعتز – أن يتمثل تجاربه ومواقفه في مغامراتـــه الغزليـــة اللاهية.

ومن الجدير ذكره أن الخمر والكؤوس والرياحين والرسل والنجوم والقمر ثم ما تحويه القصور من ألوان الرفاهية لا تتأتى إلا من الحياة الرغدة التي كان يحياها الشاعر، فكان لها أثر كبير في رغبة الشاعر في استمرارية الليل، إذ هي من متعلقات الليل ومتطلباته.

ويقرن ابن المعتز الليل بالنار؛ ليعبر عن افتخاره بكرمه، يقول[(٢)]:

ورُبَّ نـــارٍ أبَـــتْ الجـــودَ يوقـــدُها في ليلـــةٍ مـــن جُمَـــادَى ذاتِ تَهْتَـــانِ

يُقَيِّـــدُ اللحـــظ فيهـــا عـــن مَـــسَالِكهِ كأنّهـــا لَبِـــسَتْ أثـــوابَ رُهبـــانِ

مازِلْـــتُ أدعـــو بِـــضَوءِ النـــارِ مُغْتربـــاً يَفْري دُجَى الليـــلِ منـــه شَـــخْصُ حَيْـــرانِ

فقد استحال الليل المظلم الممطر - الذي يشبه ثياب الرهبان السوداء- إلى مجال للفخر، ذلـــك أن إيقاد النار في الليل في جمادى يتضمن - عند العرب- معنى إشارياً يرمز إلى الكرم؛ فالنار، هنا، ذات دلالة اجتماعية وإنسانية معاً، فهي تدعو كل مغترب، وهذا ما يعرف عند العرب القدماء بنار القرى[(٣)]، وهـــي النار التي كانت توقد للضيف؛ ليستهدي بها خاصة في ليالي الشتاء الباردة وهي محل فخر واعتزاز.

---

(١) ومطلعها:

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غـــادٍ فَمُبكـــرُ غَداةَ غَدٍ أم رائِحٌ فمُهَجِّـــرُ

وفيها يقول:

وغابَ قُمَيْرٌ كنتُ أرجو غُيـــوبَهُ ورَوَّحَ رعيانٌ ونوَّمَ سُـــمَّرُ

فيا لكَ من ليلٍ تقاصرَ طولـــهُ وما كان ليلي قبلَ ذلكَ يقصُـــرُ

انظر **الديوان**، ص ٩٢- ٩٧.

(٢) **الديوان**، ج١، ص ٢٩٤. ذات تهتان: ممطرة. يفري: يقطع.

(٣) انظر الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٩م)، **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، ١٩٦٩، ج٥، ص ١٣٦.

ثانياً: الشكوى من الليل:

يبدو الليل في شعر ابن المعتز، أحياناً، مليئاً بالمعاناة والأرق، فيحس الشاعر ثقله وشدة وطأته، انطلاقاً من نفسيته المروعة، ولذا، كان "يكثر من الحديث عن الهم الذي هو سبب في طول الليل"(١)، من ذلك قوله يرثي أحدهم(٢):

أقولُ وقد طالَ ليلُ الأسى ... عليَّ فسامرتُ قلباً حزينا

يأتي الشاعر بضمير المتكلم مشدداً ويقرنه بحرف الجر "على" الدال على الاستعلاء؛ ليدلل على الضغط النفسي الذي يعانيه، ويختار صيغة فاعل: "سامر" الدالة على المشاركة، وكأن الشاعر يبتغي أن يصوّر حالة التمزّق النفسي والهذيان الذي وصل إليه، فصار يسامر قلبه، ومن المعروف أن الإنسان لا يحدّث نفسه إلا في المواقف الجسيمة.

وتدور صورة الأرق ومقاساة الهموم في شعره، كقوله يتغزل (٣):

أقولُ وقد طالَ ليلُ الهمومِ ... وسامرتُ نجوى فؤادٍ سَقِيمِ
عسى الشمسُ قد مُسِختْ كوكباً ... وقد طَلَعتْ في عِداد النجومِ

فالشاعر يُقدِّم، هنا، صورةً طريفةً، فقد صار "يسامر نجوى فؤادٍ سقيم"، دلالةً على الأرق، أما الشمسُ، فيتخيلها "مُسِخت كوكباً"، ومن المعروف أن الكواكب والنجوم لا تظهر إلا في الليل، فكأنه يريد أن يبين أن حياته قد استحالت إلى ليلٍ طويلٍ من المعاناة والحزن، ولعل هذه الصورة جاءت صدىً لما ينتاب عصره من قلاقل وفتن.

ويستطيل الشاعر الليل حين يرثي الموفق بالله، فيقول(٤):

أيا ليلتي لستِ مثلَ الليالي ... وطُلْتِ ولا كالليالي الطوالِ
خليليَّ لا تَرْجوا نائلاً ... فقد قطعَ الموتُ كفَّ النَّوالِ

يمارس الليل سلطةً على الذات المبدعة، في البيتين السابقين، فيشعر الشاعر بطوله، ومن هنا، توجه بالخطاب إلى صاحبين وهميين، ليؤنساه في وحدته - ولو فنياً -، ويستفزنا قوله: "خليليَّ"، فلفظة "الخليل"

(١) العمر، فاطمة، **الليل في الشعر العباسي**، جامعة حلب، رسالة ماجستير مخطوطة، ١٩٩٨، ص ٢٩.
(٢) **الديوان**، ج٢، ص ٣٧١.
(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٤٢٠.
(٤) **الديوان**، ج٢، ص ٣٥٧.

تدل على عمق الصداقة والمودة[١]، وهذا مما ينسجم والسياق، فالشاعر في وضع نفسي مرير، ولذا، فهـــو بحاجةٍ إلى من يخلص له الود والصحبة.

ولعل الشاعر عمد إلى أنسنة الليل في النص السابق، كي يتخلص من رهبته وسكونه.

إلى جانب أن قوله" قطع الموتُ كفَّ النوال" ذو دلالةٍ على نفسية الشاعر والعصر الذي عاش فيه، فقد استشرى الفتك والقتل وقتذاك، ولا ريب في أن " الأديب عندما يعبر عن أفكاره ومشاعره، فإنـــه لا يعبر عن تلك الأفكار والمشاعر في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به. إنه لا يقدم للقارئ تلك الأفكـــار والمشاعر مجردة، بل يقدمها في سياق أو أحداث أو مواقف أو علاقات اجتماعية [٢].

ويصف ابن المعتز السهاد والأرق في الليل، قائلاً[٣]:

مُـــــــسَهَّدٌ في ظـــــــلامِ الليـــــــلِ أوَّاهُ ... عـــــضَّته للـــــــدهرِ أنيـــــابٌ وأفـــــوَاهُ

يضعنا الشاعر أمام كوكبة من المفردات والجمل التي تصنع جواً من الرهبة والخوف، فقوله: "أواه" جاء شبيهاً بالصرخة والأنين وبخاصةٍ أنه ارتبط بالأرق في الليل؛ مما يدل على الوحدة التي تبتلـــع كيانـــه، وتعتصر فؤاده، كما أن الصورة الاستعارية في قوله: "عضّته للدهر أنياب وأفواه" توحي بالرهبة، أيضاً، فقد تخيّل الدهر حيواناً مفترساً ذا أنياب وأفواه.

وأعتقد أن بُعدًا نفسياً يتوارى خلف الصورة في البيت السابق، ذلك أن ابن المعتز قد تعرض لمآسٍ عظيمةٍ في حياته، فظل هاجس الخوف والقلق يرافقه، فأسقطه على أشعاره.

ويجأر الشاعر بالشكوى الصارخة من هول عالمه الليلي، فيقول[٤]:

أيُّهـــــــا الليـــــــــلُ الطويـــــــــلُ ... سِـــــــرْ وخفِّـــــــفْ يـــــا ثقيـــــــلُ
أيـــــــنَ ضـــــــوءُ الـــــــصُبحِ عنّـــــي ... غَالـــــــتِ الإصـــــــباحَ غـــــــولُ

ويبدو لي أن الشاعر امتاح الصورة في البيت الثاني من واقع حياته وعصره، فمن المعروف أن مسألة

(١) انظر السويدي، فاطمة محمد، **الاغتراب في الشعر الأموي**، ط١ مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٧٢.

(٢) أسعد، يوسف ميخائيل، **سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب**: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤١.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٢٢. المسهد: من السهد أي الأرق.

(٤) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٤٨٧.

الاغتيال قد طالت أسرته، فجده المتوكل قد قتله الأتراك [١]، كما قتلوا والده المعتز [٢]، فظلت هذه الصورة –الاغتيال-، مهيمنة على تفكيره وشعوره، ولا شك في أن " الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه"[٣].

ولنلاحظ كثافة الأساليب الإنشائية التي امتلأ بها النص السابق، كالنداء والأمر في البيت الأول والاستفهام في البيت الثاني، وهي صيغ تدل على أن الشاعر يعيش حاضره، ومما لا شك فيه أن القلق والتوتر من مستلزمات الزمن الحاضر، وهذا بدهي؛ "فلأن القلق يشعرنا بالعدم، فإنه يرتبط بالحاضر، ويقوم في الآن؛ لأنّ الشعور في هذه الحالة لا يتعلّق بلحظة ذات كيان، بل ببرهة لا سمك لها إطلاقاً وهي ما نسميه الآن"[٤].

ويبدو أن ابن المعتز تأثر بامرئ القيس [٥] في مناجاته الليل، مما يدل على تمازج الرؤية وتقارب المواقف بينهما، ذلك أن كلا الشاعرين كان يحس طول الليل بسبب الوضع النفسي الحزين لديهما، إلى جانب أن تأثر الشعراء بسابقيهم أو معاصريهم أمر طبيعي، "فالنص الشعري في حقيقة أمره مجموعة من النصوص المتداخلة....... ولذا، فهو كتابة أخرى لتلك النصوص، دون نفي لذاتية المبدع"[٦].

ويصور ابن المعتز المعاناة والتعب في الليل، حين يقول [٧]:

وكابدنا السُّرى حتى رأينا ... غُرابَ الليلِ مقصوصَ الجَناحِ

فالليل زمن السير والمكابدة، ولذا، كان طويلاً على الشاعر، فراح يشبِّهه بالغراب الذي قُصَّ جناحاه، فلا يستطيع أن يبرح مكانه.

ويُشبِّه الشاعر الليل بالحبشي الذي يفر من أصحابه، فيقول: [٨]

قد أغتدي والليلُ في مآبِهِ ... كالحبشي فرَّ من أصحابِهِ

(١) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ / ٩٥٧م)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ج٤، ص ١١٧-١١٨.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٤، ص ١٧٨.

(٣) كيليطو، عبد الفتاح، **الأدب والغرابة**، ط٢، دار الطليعة للنشر، ١٩٨٣، ص ٤٥.

(٤) بدوي، عبد الرحمن، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٥١.

(٥) وذلك حين قال امرؤ القيس:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي ... بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

انظر الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٨.

(٦) ابن خليفة، مشري، **سلطة النص**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٤.

(٧) **الديوان**، ج ١، ص ٢٤٤.

(٨) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١١٣.

والصـــــــبحُ قد كشَّـــــــف عن أنيـــابهِ كأنه يضـــــــــحكُ مـــن ذَهابــــــهِ

يعتمد الشاعر في رسم صورته السابقة على عنصري اللون والحركة، سواد الليل المنجلي كالحبشي الهارب، وإشراقة الصبح المقبل ضاحكا كأنه يضحك من ذهاب الليل. يعلق شوقي ضـــيف علـــى هـــذه الصورة، قائلاً:" فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الحبشي أو هذا الوجه المستعار، بل إنـــه لوجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة، ولكن سرعان ما يخلفه وجه آخر ضاحك، هـــو وجـــه الـــصباح الجميل"(١).

والحقيقة أن ابن المعتز قد تأثر بأبي نواس (٢) في الصورة السابقة، وإذا ما عرفنا أن أبا نواس كـــان يعيش حالةً نفسيةً قاتمةً، أيضاً، لأنه نشأ بعيداً عن رقابة الأب وحنان الأم، فجاءت صوره الشعرية – بمـــا يغلب عليها من تشاؤم وخوف – صدىً لهذه النفسية، فإننا ندرك سِرَّ تناص ابن المعتـــز معـــه في هـــذين البيتين، فالصورة ترمز إلى الواقع النفسي الذي يعيشه ابن المعتز، وهو الخوف والتوجس والفزع.

ويعصف الشوق بابن المعتز في الليل، فيحسّ حريقاً يكوي فؤاده؛ فلم يعد يميز بين حرقة الـــشوق ونار الحريق، يقول(٣):

ومـــــا أدري إذا مـــــا جَـــــنَّ ليـــــلٌ أشـــــــوقاً في فـــــــؤادي أم حريقـــــــا

يلجأ الشاعر إلى ما يُسمى تجاهل العارف في البيت السابق، مما يثير يقظة المتلقـــي، ويـــشده إلى مضمون الخطاب.

وقد اختار الشاعر لفظة "الفؤاد" وهي كلمة في أصلها المعجمي ذات صلة بالنار، ليلائم بينها وبين كلمة "حريقا" في نهاية البيت، فقد جاء في المعجمات: "افتأدوا: أوقدوا نارا، والفئيد: النار نفسها، والمفتأد:

---

(١) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط١٢، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٧١، وانظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٢) وذلك حين قال أبو نواس (ت ١٩٩هـــ / ٨١٣م) يصف كلب صيد:

لّما تبدَّى الصبـــــــحُ من حِجَـــــابِهِ كطَلْعةِ الأشمـــــطِ من جِلْبابِهِ
وانعدلَ الليلُ إلى مآبِــــــــــــــــهِ كالحبشيِّ افترَّ عن أنيـــــابهِ
هِجْنا بكلبٍ طالمـــــــا هِجْنا بـــــهِ يَنْتَسِفُ المِقْودَ من كَـــــلاَّبِهِ

انظر **الديوان**، تحقيق علي العسيلي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٧، ص ٨٤. الأشمط: من خالط سواده بياض. افترّ: تبسّم فبدت أسنانه. ينتسف: ينتزع. بقوة. الكلاّب: صاحب الكلاب.

(٣) **الديوان**، ج٢، ص ٤٥٦.

موضع الوقود، والفؤاد: القلب، لتفؤده، وتوقده" (١).

ويشكو الشاعر من البعوض، أحياناً، وذلك حين يصف بلدة نزلها، فيقول(٢):

وتُمطِرُنـــــا لياليهـــــا بعوضـــــاً يـــــذبُّ النـــــومَ عنّـــــا والـــــسُّباتا

يخترق الشاعر، هنا، المألوف، إذ يجعل الليالي - وهي معنوية - تمطر بعوضاً؛ مما يبعث الدهشة لدى السامع الذي لم يألف مثل هذه الصور؛ كل ذلك ليبيّن كثرة البعوض الذي يزعج الناس ويؤذيهم في الليل.

وغير خافٍ أن الشاعر قد أورد المفعول به ضمير النحن "نا" مباشرة بعد الفعل المضارع المتعدي: "تمطر"؛ ليدلل على تأثير هذا الفعل وقوته.

ويصف الشاعر الليل، فيقول(٣):

كـــم قـــد قطعـــتُ إليـــكَ مـــن ديمومـــةٍ نُطَـــفُ الميـــاهِ بهـــا ســـوادُ النـــاظرِ
في ليلـــةٍ فيهـــا الـــسماءُ مُلمّـــةٌ ســـوداءُ مُظلمـــةٌ كقلـــبِ الكـــافرِ

فالشاعر يصور، هنا، رحلة خيالية تجشم فيها الصحراء الموحشة القاحلة، في ليلة شديدة الظلمة، مقلدا الشاعر العربي القديم الذي كان يصف رحلته في الصحراء الموحشة على ظهر ناقته القوية السريعة — بعد حديثه عن الأطلال — وكأنه — الشاعر العربي — أراد بهذه الرحلة أن "ينزع نفسه نزعا من الأطلال العافية وكل ما يتصل بها من دوافع الفناء والحزن والبكاء، محاولا بكل ما استطاع الهروب من هذه الشباك والتعلق بالحياة والتغلغل في أنحاء الصحراء المترامية الأطراف" (٤).

وقد قلده ابن المعتز، ولا عجب، "فقد استبقى الشاعر العباسي هذا العنصر، رامزا به إلى الحياة ورحلته فيها وما يقتحمه من طرق عسيرة ملتوية" (٥).

وواضح أن ابن المعتز قد اتكأ على الصورة التشبيهية وبخاصة في البيت الثاني، فشبه سواد الليل

(١) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، فأد.

(٢) **الديوان**، ج٢، ص١٦٣.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١٨٤. الديمومة: الصحراء الواسعة التي لا ماء فيها. النطف: جمع نطفة وهي القطرة الصغيرة من الماء. الململة: أراد بها سماء سوداء داجية، وأصل الململة المصيبة تحل.

(٤) ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٨ — ٥٩، وانظر مسعود، زكية خليفة، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، ص ٤٠.

(٥) ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ص ٥٩.

بقلب الكافر الأسود، وهي صورة طريفة، إذ شبه شيئا محسوسا بشيء معنوي.

ويصور الشاعر السهر في الليل، فيقول[١]:

وليلٍ قد سَــــــهِرْتُ ونــــــامَ فيــــــهِ   نـــــــدامى صُـــــــرِّعوا حَوْلي رُقُــودا
أســــــامرُ فيــــــه قَرقـــــــرةَ القَنـــــــاني   ومِزْمَـــــــاراً يُحَــــــدثُني وعــــــــودا
فكــــــاد الليــــــلُ يــــــرجمُني بــــــنجمٍ   وقـــــــال: أراهُ شــــــيطاناً مَريــــــدا

يستحضر الشاعر صورة الصراع بين الذات الإلهية وجانب الخير وبين المردة من الشياطين الــذين يتحدون ويصرون على السماع إلى الملأ الأعلى.

والشاعر، هنا، يتقمص دور الشيطان ورغبته في تحدي الزمن، من خلال شربه الخمر التي هي عمل شيطاني، ولذا، فهو- الشاعر- يشكل قوة وتحدياً بالنسبة لليل، ومن هنا، "يكاد يرجمه".

ومن الواضح أن الشاعر يتناص مع الخطاب القرآني، إذ قال سبحانه وتعالى: "إن يدعون من دونه إلا إناثاً وإن يدعون إلا شيطاناً مريدا"[٢]، ولكن الشاعر حوّر في الصورة، من خلال تجسيم الليل وإضفاء الصفة الإنسانية عليه.

ومما يستحق الذكر أن ابن المعتز يستعين بالصور الاستعارية في النص السابق – وفي أشعاره بعامة كما مر سابقا – ولا غرو، "فالاستعارة هي المجاز بعينه، إذا عنينا بالمجاز مغادرة المفردات لدلالتها المعجمية ومغادرة الحياة لطبائعها المألوفة، ونصوص الشعر الحداثوي مدينة بجمالياتها الجديدة لتقنيـــات الاســـتعارة القديمة" [٣].

ويوحي الليل بالاختلاط وعدم التمييز الذي يفضي إلى الأذى والشر -أحياناً- قال يـــسخر مـــن أعدائه[٤]:

أظُـــنُّكُم كحاطـــبِ الليـــلِ جمَّعـــتْ   حبايلُـــــــه عقارِبـــــــاً وأفاعيـــــــا

فالشاعر، هنا، يشبه هؤلاء الأعداء بحاطب الليل الذي لا يعرف ما يحطب، فربما يحمل العقـــارب والأفاعي التي يظن أنها حطب.

ولعل الحالة النفسية للشاعر هي التي انبثقت عنها هذه الألفاظ: "العقارب والأفاعي" باعتبارهـــا-

(١) **الديوان** ،ج٢ ص ٢٤٥.
(٢) سورة النساء، آية (١١٧).
(٣) الصائغ، عبد الإله، **الشعر الحداثوي والصورة الفنية "الحداثة وتحليل النص"**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٣٩.
(٤) **الديوان**، ج٢، ص ١٠٨.

الألفاظ- رموزا لمكبوتات داخلية، فالشاعر يخشى الأعداء والوشاة، في عصره، مثلما يخاف العقارب والأفاعي التي تنفث سمومها القاتلة.

والظاهر أن الشاعر استمد الصورة في قوله: "حاطب الليل" من الموروث، ذلك أن حاطب الليل يشبه به المكثار، لأن "حاطب الليل ربما احتطب واحتمل فيما يحتطبه حية وهو لا يشعر بها لمكان الظلمة، فيكون فيها حتفه، كذلك المكثار ربما عثر لسانه في إكثاره بما يجني على رأسه"(١).

والليل هو زمن الوعيد والتهديد للشاعر، إذ يقول(٢):

لئن طار الوُشاةُ إليكِ عَنّي ... بِقَوْلٍ طالَ منكِ لهُ الصُّدودُ
وقد نُبِّئْتُ أهلُكِ أوعدوني ... فقلتُ الآنَ طابَ لي الورودُ
فكم بالليلِ قد أُوعِدْتُ فيكم ... وكم ليلٍ نبا عنِّي الوعيدُ

لعل الشاعر يتحدث، هنا، عن الخلافة التي حرم منها، فهو يرنو إليها، ولكنه في الوقت نفسه، يخشى الحساد والأعداء الذين يتربصون به، فجاءت الأبيات إطلالة على عوالمه الداخلية، إذ سيطر عليه الخوف والقلق، مما دفعه إلى أن يصف عصره بأنه: "الزمان المتلون الأخلاق، المتداعي البنيان، الموقظ للشر، المنيم للخير.."(٣).

وتتبدى الصور القاتمة في شعره، من ذلك قوله(٤):

تطاولَ هذا الليلُ حتى كأنَّني ... أسيرٌ تُغنّيه الجوامعُ والكَبْلُ

ويبدو لي أن الصورة في البيت السابق جاءت معادلاً لواقع الشاعر النفسي المظلم، فهو لم يعرف الأمن ولا الطمأنينة، فأحس أنه أسير في هذه الحياة، فهيمنت هذه الرؤية النفسية الداخلية عليه.

ويحس ابن المعتز الليل عاماً كاملاً، أحياناً، فيقول(٥):

مُفْرَداً بِضَنَاه ... يَحْسِبُ الليلَ عاما

---

(١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م) **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٦٣٩-٦٤٠.

(٢) **الديوان**، ج١، ص ٣٣٩. نبا عني: لم يصبني، جاوزني.

(٣) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، (ت ٣٣٥هـ / ٩٤٧م)، **أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق**، نشر ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، ص ٢٨٨.

(٤) **الديوان**، ج٢، ص ٩٧. الكبل: القيود.

(٥) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١٠٠.

فاستطالة الليل، هنا، ناجمة عن المرض الذي يعاني منه الشاعر. ومن الطبيعي أن يـــشعر المـــريض بالسهر والأرق والوحدة.

ومن البين أن البيت يسيطر عليه بطء صياغي من خلال زرع الشاعر أحـــرف المـــد والأحـــرف الرخوة، من مثل قوله: "مفردا" و"بضناه" و"يحسب" و"عاما"، لتجسد حالة "المريض" وما ينتابه من مشاعر اليأس والتبرم.

والليالي تمحق البدر، يقول(١):

ولكُلِ قومٍ دولةٌ تأتيهُـــــــــــــــــــمُ ولكُـــــــلِ آتٍ مُـــــــدَّةٌ وثَـــــــوَاءُ
ولكُـــلِ ليـــلٍ كاشـــفٌ مِـــن صُـــبْحِهِ ولكُـــــلِ صُـــــبحٍ مُقْبِـــــلٍ إمْـــــسَاءُ
كالبـــــدرِ تمحقُـــــهُ الليـــــالي بعـــــدما مَـــــلأ العيـــــونَ لـــــه ســـــنىً وضـــــياءُ

يعطينا الشاعر صورة عن عصره وانقلاب الأوضاع فيه - بصورة إيحائية رمزية - فقد انقرضـــت الدولة الأموية، وجاءت الدولة العباسية التي شهدت، أيضا، اضطرابات وتناصـــر قوميـــات وصـــراعات للوصول إلى السلطة، فتمزقت إلى دويلات، وشاع القتل فيها.

وقد وظف الشاعر تقنية التضاد في الأبيات، ليشير من خلالها إلى تقلب الزمـــان وأهلـــه، كمـــا استخدم صيغة المفرد "البدر" ليضعها مقابل صيغة الجمع: "الليالي" التي تدل علـــى الاحتـــشاد والكثـــرة، وبالتالي، ليمنحها سطوة وفاعلية في القضاء على البدر.

وحين تجتاحه المصائب، فإنه يفزع إلى الخمر لقضاء الليل الطويل وهمومه الثقيلة، يقول(٢):

استعـــــــــنْ بالراحِ بـــــــــــــــــا صـــــــــــــاحِ على الليـــلِ الطويـــلِ

إنه ينصح نفسه -أو الآخر- بشرب الخمر؛ ليدفن في أقداحها أحزانه وهمومه، وقد اختـــار مـــن أسمائها -الخمر- الراح، ليوحي بالراحة النفسية التي ينشدها.

ولفظة "صاح" موحية - كما أعتقد- فهي تشي بالصحو الذي يـــدل علـــى الـــسهر والقلـــق - حتى وإن جاءت مرخمة بمعنى صاحب-.

(١) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٣٨. تمحقه: تمحوه وتنقصه.

(٢) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٩٥.

خاتمـــــة:

كشفت هذه الدراسة عن "الليل في شعر عبد الله بن المعتز"؛ فقد كان الشاعر يرى في الليل جمالاً وإشراقاً وبهجة، أحياناً، فالليل زمن لقاء الأحبة واجتماعهم، ونسائمه العليلة التي تهب في أواخـــره تزيـــل الهموم من النفوس، وهو يستر البشر، ويخفي أسرارهم، والشاعر في الحقيقة يعكس لنا حياة القصور بما فيها من ترف ونعيم.

ويبدو الليل، أحياناً، مليئاً بالمعاناة والأرق؛ إذ كان الشاعر يستطيله، حين يعاني المرض والوحدة، فلا يجد إلا الهموم تسامره، ولذا، فهو يستعين بالخمر على هذا الليل الطويل، كما كان الشاعر يتعـــرض للوعيد والتهديد في الليل، فلا يرتاح إليه، ولا عجب في ذلك، فقد كانت أحوال العصر مضطربة، تنتابهـــا الفتن والدسائس والمؤامرات، ومن هنا، برزت جوانب معتمة في صور ابن المعتز أحيانا.

"مرويات وقعة صفين الشعرية لنصر بن مزاحم المنقري"

د. فريال عبدالله هديب *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١٢/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٦/٢٥

ملخّص

مرويّات نصر بن مزاحم المنقريّ الشعريّة بكل ما تزدحم به من مضامين تلفت نظر الباحث والمهتم ببواكير تاريخ الدولة الإسلاميّة وأدبها شعراً ونثراً. فكتاب وقعة صِفِّين لمؤلفه المنقريّ يعد أول مؤلف يصلنا يرصد أحداث هذه الوقعة، فضلاً عن الحضور المكثف للشعر في كل مراحل الحدث، وفي كل تجليات السرد التاريخي فيه، أو تجليّات حوارات شخصياته المباشرة وغير المباشرة.

إن طبيعة توظيف الشعر في رواية المنقريّ قد حولت مجريات الأحداث إلى ما يقارب الملحمة التراجيديّة الشائقة أو السيرة الشعبية الممتعة؛ إذ أنطقت الروايات كل شخصيّات الحدث الشعرَ للتعبير عن المواقف المؤيدة والمعارضة، وفي القتال ومجرياته، وفي المراسلات الشعرية والنثرية، فغدا الشعر هو المؤثر في الأحداث وهو صانعها ومصعدها، وبه تختم وتنتهي.

وإثر التدقيق في قراءة روايات المنقريّ الشعريّة، ومقابلة مضامينها وأساليبها بروايات أثبتها مؤرخون آخرون مثل الطبريّ والبلاذريّ، وقياس هذه الأشعار على شعر ارتبط بأحداث سابقة ولاحقة لصِفِّين فإنّ الباحث توصل إلى أنّ نحلاً وصناعة قد لحقت بهذه المرويّات الشعريّة، لذلك فإن الحذر والحيطة يرافقان كل قراءة تعتمدها بوصفها وثيقة سياسيّة أو تاريخيّة ترفد السرد التاريخيّ وتعززه.

و لم يقف الباحث عند تتبع مظاهر الوضع في هذه المرويّات بل حاول بيان الدور الوظيفي المضمر خلفها، وتوصل إلى جملة من الغايات التي قدر أن الشعر وضع لتحقيقها.

Abstract

The narrated accounts in verse of Nasr Ben Muzahem al Minkari are full of themes that attract the attention of the researcher who may be interested in the early history of the Islamic State and its literature. Al Minkari's book "The Siffin Battle" is considered the first to record the events of that battle, to present an intenstive corpus of verse about all the phases of the combat, to manifest the historical accounts, and to relate the events to the characters involved directly or indirectly in the combat.

Using verse in the narrated accounts converted the events to a kind of fascinating tragic epic. In the accounts, the primary characters as well as the secondary ones say "Poetry" to express supporting or opposing views about fighting, happenings, and about correspondence acts, whether in prose or verse, making the verse the main influential element in the events, or, moreover, creating of exalting these events.

By examining the accounts of Al Minkari, and by comparing them to other narrated accounts like those of Tabari and Balathuri, and by contrasting them with other preceding or following verse on Siffin. The researcher has found that some wrong ascriptions and misquotations took place. Therefore, historians should be cautioned not to rely on these accounts for any historical or political documentation to reinforce history. Not only could the researcher find the "fabricated" elements in that verse, but also the purposes behinde composing it.

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية.

المقدمة

يسلط هذا البحث الضوء على جانب من جوانب رواية وقعة صِفِّين لنصر بن مزاحم المنقريّ. إذْ يُعْنَى برصد الشعر الذي رافق رواية الحدث، وتعرّف مدى مصداقيته وصحته؛ تمهيداً لقراءة الحدث قراءة واعية دقيقة.

ويرجع اختيار وقعة صِفِّين للمنقري إلى كونه مصدراً متقدماً، إذْ يُعَدُّ أَوَّلَ مُؤَلِّفٍ يَصِلِ إلينا وقف لصفين مؤرخاً وراوياً، فضلاً عن الكثافة الشعريّة اللافتة التي رافقت كل رواية، واقترنت بكل حَدَثٍ منها، بل إن الشعر يكاد يسيطر على رواية المنقريّ للحدث.

وقارئُ وقعةِ صِفِّين للمنقريّ يجد نفسه منساقاً في متابعة السرد التاريخي للأحداث بمتعةٍ، فلا يسري السأم إليه؛ إذ تنقله الروايات من خبر تاريخي إلى: خطبة، ورسالة، وإلى مقطوعات شعريّة تصنع الأحداث وتُصعِّدُها. ويجد القارئ نفسه مدفوعاً فيها إلى المتابعة بعناصر التشويق والترقب التي تضمنتها هذه الرواية. وأهم هذه المشوّقات المقطوعات الشعرية المتنوعة المتناثرة بين ثنايا الأحداث، فكأنه أمام ملحمة تراجيديّة شعريّة، أبطالها كلهم شعراء، لا ينفكون عن نظم الشعر في المواقف والظروف كافة.

إلا أنّ القارئ الباحث له شأن آخر في "وقعة صفين" لنصر بن مزاحم المنقريّ؛ فحينما يعاود القراءة بعين المدقِّق المتفحِّص، ويقارب رواية المنقريّ بما رواه مؤرخون آخرون، مثل: البلاذريّ والطبريّ، ويقارن أحداث صِفِّين بما سبقها ولحقها، فإنّه يجد أَنَّ متعة القراءة السابقة، والتشويق الذي رافقها كان على حساب مصداقية المؤرخ؛ حيث إنّ الشعر الذي حمل القارئ من حدث إلى آخر، ومن حالة ترقُّبٍ وتَشَوُّقٍ إلى أخرى، قد تسللت إليه أيدي الرواة صنعاً ووضعاً، فنسبته إلى أقطاب الحدث وشخصياته.

ومنطلق الباحث في هذا الحكم على شعر صِفِّين جملة أسباب وظواهر رافقته. ويمكن حصرها بما يأتي :

١. المبالغة التي تجلَّى ظهورها في شعر القتال، وشعر المواقف الذي يدرس من خلال :
   أ. مواقف شعرية متشابهة.
   ب. الشعراء المجاهيل.
   ج. صناعة شعراء.
٢. التلاعب بالمعلومات التاريخية.
٣. شعر المراسلات، ويقسم إلى:
   أ. شعر تذيل به المراسلات النثرية.
   ب. الرسائل الشعرية.
٤. المرويات الشعرية فنيّاً.
٥. المنقريّ راوية.

و لم يكن الهدف من الدراسة نفي كل الشعر الذي روي في "وقعة صفين" للمنقريّ، بل إن القصد والغاية كانا تنبيه القارئ إلى عدم أخذ هذه الأشعار على أنها قد قيلت بالجملة، وأن يحذر وهو يتابع الحدث، ولا ينساق خلف الحبكة القصصيّة الملحمية التي رافقت رواية مجريات الوقعة. وأن يقابل بين رواية المنقريّ وغيره؛ ليكون أقرب إلى الإنصاف، فلا تأخذه العاطفة ومتعة القصّ إلى القناعة بما هو موضع شك وريبة.

*** المبالغة في رواية الشعر والاستئناس به**

تتجلى سمة المبالغة في رواية شعر صِفِّين في أغراضه كافة، إلاّ أنها أكثر بروزاً في غرضين رئيسين، هما: شعر القتال، وشعر المواقف. ونقصد بالمبالغة تجاوز الحدّ المقبول والمألوف من الأشعار في مثل هذه المواقف قياساً على أحداث سابقة ولاحقة لصِفِّين، وقياساً على مادَوّنَتْه المَظانُّ التاريخية المهمة التي أرّخت لوقعة صِفِّين، وحازت على عنايتها واهتمامها.

أما شعر القتال فقد تبدّى في المعارك التي كان الفريقان يتواجهان فيها مبارزين ومقاتلين. وقد حول الرواة مشاهد القتال كلها إلى مبارزات شعرّية؛ فجميع المقاتلين يترلون إلى ساح الوغى وهم يقولون الشعر، وبعد هزيمة الخصم يتوجون انتصاراقم بأبيات شعريّة، فلا مقاتل ليس بشاعر[١]، ولا تنفك الروايات تقول: ".. يقاتل وهو يقول"، و ".. يضربهم بالسيف وهو يقول"، و "..فتقدم باللواء وهو يقول"، و ".. فشدّ عليه النجاشيّ وهو يقول"، و "..فحمل عليه الأشتر وهو يقول". وللقارئ أن يتخيّل جُنْد عليّ يقاتلون وهم ينظمون الشعر، ويوزعون قوقم وعنايتهم لنظم الشعر وللقتال، وينتصرون. إنها صورة غير واقعيّة، بل هي نتاج خيال الرواة.

وقد أظهرَتْ الروايات الشعرية صورة المقاتلين من أصحاب عليّ بن أبي طالب على أنها الأقوى، إذ صَوَّرَتْهُمْ في إهاب الأبطال الشجعان الذين لا يشق لهم غبار، في حين ظهر معاوية بن أبي سفيان وأصحابه من المقاتلين بصورة المتخاذلين الجبناء، الذين إن هبّوا للمبارزات كان مصيرهم الهزيمة، فارّين أو مقتولين على يد الأشتر، أو النجاشي، وعلى يد غيرهم من جند عليّ[٢] الذين بالغت الروايات في تصوير قوة بعضهم مثل: الأشتر النخعيّ الذي ظهر وكأنه بطل أسطوريّ؛ فلا يبرح ينازل فرسان معاوية واحداً تلو الآخر، منهيا المبارزة بقتل خصومه جميعاً، ولا ينفك عن قول الشعر قبل المبارزة وبعدها[٣]. و لم يخْلُ مشهد

(١) المنقريّ، نصر بن مزاحم (ت ٢١٢هـ/٧٢٨م)، **وقعة صِفِّين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر، المؤسسة العربية الحديثة، مصر، ١٩٨١، ص: ١٦٦، ١٦٧، ١٧٠-١٧٤، ١٧٩-١٨٣، ١٩٣-١٩٥، ٢٠٢، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٤٤-٢٤٥، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٦٥، ٢٦٨-٢٧٠، ٢٧٧، ٢٧٩-٢٨٠، ٢٩٩، ٣١٠-٣١٢، ٣٢٠، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٤٧، ٣٥٥، ٣٩٥-٣٩٦، ٣٩٩-٤٠٠، ٤٠٣-٤٠٤، ٤٠٦-٤٠٧، ٤٢٧-٤٣١، ٤٤٣، ٤٣٧، ٤٤٠-٤٤١، ٤٤٢، ٤٥٠-٤٥١، ٤٦٠-٤٦١.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢٧-٤٣١، ٢٧٤-٢٧٥.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٧٠، ١٧١، ١٧٣-١٨٣.

قتاليٌّ للأشتر أو لغيره إلا والشعر شريك رئيس في القتال. أما جيش معاوية فلا بطل في صفوفه؟!

وللمعارك الشعرية لون آخر، تجلى في معاركَ كلامية، يفخر فيها كل فريق بشجاعته، ويمدح فريقه وقائده، مُبَيِّناً دور قبيلته في القتال والحرب. ويرد عليه الفريق الآخر مفتخراً وهاجياً. وقد احتل هذا اللون جانباً وحيزاً مبالغاً فيه، وقد جاءت هذه الأشعار ملصقة في أثناء سرد الحدث، فلا وشائج الزمان والمكان تربطها، إذ تتتابع وراء بعضها دونما مُسوِّغات لها علاقة بالحدث وتطوره(١).

ولا اعتراض على ظهور الشعر أو مرافقته أجواء الحرب، فهو يُحرِّضُ الجند، ويبث فيهم روح الحماسة والقوة، ولكن من غير المقبول أن تتحول حرب كهذه إلى مبارزات شعريّة، ويتحول المقاتلون كلهم فيها إلى شعراء، ولا يخلو مشهد قتاليّ من الشعر ونظمه. إن ذلك مما يثير أسئلة وشكوكاً يدعمها ويقويها مقابلة ما جاء في وقعة صِفِّين للمنقري من شعر في القتال بما روته مصادر تاريخية أخرى مثل: تاريخ الطبريّ، وأنساب الأشراف للبلاذريّ، إذْ لا نجد فيهما هذه الكثافة الشعرية(٢). ويدعم الشكوك في روايات صِفِّين الشعريّة كذلك، موازنة الباحث بين صِفِّين وبين معارك سابقة وتالية لها، مثل: اليرموك، ومؤتة، وغيرهما، من معارك الفتوح(٣) التي كان الجانب الآخر فيها عربيّاً، أو غير عربيّ؛ فالمُطَّلِعُ على أحداث هذه المعارك لا يجد في رواياتها حضوراً للشعر مثل ما يجد في وقعة صِفِّين للمنقري، والأمر ذاته يقال عن المعارك التي خاضت غمارها جيوش الدولة الأمويّة في الفتوح.

وثمة أمر آخر في روايات المنقريّ يعارض ما روي في المصادر التاريخية الأخرى، فالنصر عند المنقريّ كان دائماً حليف جيش عليّ، فلا هزيمة بين صفوفهم، لكن الطبريّ الذي عُنِي بتأريخ هذه المرحلة عناية كبيرة يظهر القتال ونتائجه بصورة أكثر قبولا ومنطقيّة؛ إذ كانت الهزيمة والنصر متداولة بين الفريقين، بل إن المتتبِّعَ للأحداث يرى أن التراجع والتراخي في صفوف علي بن أبي طالب كان الأكثر، يدل على ذلك أنَّ علياً كان دائم التحريض لجنده على الثبات والعودة إلى صفوف الجيش المقاتل، وقد كلف الأشتر مهمة حث الجند على القتال(٤).

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٧٠ -٣٨٤.

(٢) انظر البلاذريّ ، أحمد بن يحيى بن جابر (ت ٢٧٩هـ ـ٨٩٢م)، **أنساب الأشراف**، تحقيق: سهيل زكار ورياض زدكلي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦، ٣/٦٥-١١٥.

الطبري، محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ/٩٢٢م)، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، ٤/٥٥٨-٥٧٥، ٥/٥-١٣٦.

(٣) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣/٣٩٤-٥٧٩؛ وانظر: الأزديّ ، محمد بن عبد الله (ت ٣٣٤هـ/٩٤٥م)، **فتوح الشام**، تحقيق: عبد المنعم عبد الله عامر، **مؤسسة سجل العرب**، القاهرة، ١٩٧٠، البلاذريّ ، أحمد بن يحيى بن جابر، **فتوح البلدان**، تحقيق: عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٨٧، ابن حبيش، عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله (ت ٥٨٤هـ/١١٨٨م)، **الغزوات الضامنة الكاملة، والفتوح الجامعة الحافلة الكائنة في أيام الخلفاء الأول الثلاثة**، تحقيق: سهيل زكار، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢، جزء ١ و ٢.

(٤) الطبربي، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٢٠-٢١.

*** شعر المواقف الفكرية:**

جرى الشعر على لسان الشخصيات الرئيسة والثانوية تعبيراً عن موقفها الفكري من الأحداث في مجالات عدة: مناصرة وتأييداً لجهة دون أخرى، أو حواراً متجاذباً بين أطراف الفئة الواحدة، أو ردة فعل على الأحداث الطارئة، أو تنفيساً عن هوى النفس فخراً وهجاءً.

وقد طغى شعر هذه المجالات المنوعة على رواية الحدث الذي لا يكاد الباحث يظفر إلا بالقليل من متعلقاته التي لا تغطي أسبابه وتفاعلاته من حيث النماء والتطور؛ فقد نابت الأبيات الشعرية والقدرة على التفوق فيها مناب السرد والأحداث، وغدا بروز الشاعرية لأطراف الحدث هو المبدأ والكمال في هذا المجال، فصار الشاهد والمثل أصلاً، والحدث وتفاعلاته فرعاً؛ فقد جرى النسق في عرض الأحداث أو المناقشات في إيجاز واختصار ليتبعه المؤلف بشعر معنون له بلازمة "قال في ذلك"، والشعر المروي تحت هذا العنوان يطغى على ما سبقه طغياناً ظاهراً. ومتتبع هذه المواقف يلمس الافتعال والوضع في كثير منها[١]، إذ تصرّ الروايات على أن الشعر هو الذي يؤثر فيهم سلباً أو إيجاباً، لا صدى ولا تأثير للنثر. وللدلالة على ذلك نعرض نموذجا من نماذج متعددة متكررة، يتعذر قبولها والأخذ بها.

يقول الخبر: إنَّ سعد بن قيس قام خطيباً في الأنصار بعد أن انتهى إليه كلام معاوية فيهم إثر قتلهم لعدد كبير من حزب معاوية، ورَدَّ في خطبته على معاوية ردًّا قاسياً جداً[٢]. وأكملت الرواية الخبر بقولها: "وقال في ذلك" ونسبت لسعد بن قيس مقطوعة من عشرة أبيات. والذي يقارن بين الرد المنثور والمنظوم يجد فارقاً؛ فالشعر ضعيف هزيل، في حين أن الخطبة جزلة قوية، ويفترض أن ينسب التأثير في معاوية إليها، إلا أنّ التأثير في معاوية كان للشعر، كما جاء في الروايـــــة: "فلما بلغ شعره معاوية دعا عمرو بن العاص فقال: ما ترى في شتم الأنصار؟ ..."[٣].

ونعرض أمام القارئ الخطبة والشعر ليرى مصداق ذلك،

"إن معاوية قد قال ما بلغكم، وأجاب عنكم، فلعمري لئن غظتم معاوية اليوم لقد غظتموه بالأمس، وإن وترتموه في الإسلام فقد وترتموه في الشرك، وما لكم إليه من ذنب أعظم من نصر هذا الدين الذي أنتم عليه، فَجِدُّوا اليومَ جِدّاً تنسونه به ما كان أمسِ، وجِدّوا غداً جِدّاً تنسونه به ما كان اليوم، وأنتم مع هذا اللواء الذي كان يقاتل عن يمينه جبرائـــيل، وعن يساره ميكائيل، والقوم مع لواء أبي جهل والأحزاب، وأما التمر فإنا لم نغرسه، ولكن غلبنا عليه مَنْ غرسه، وأما الطفيشل فلو كان طعامنا لسمينا به

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٧٤، ٧٥، ١٦٧-١٦٥، ٣٤٣-٣٤٥، ٤٣٥-٤٣٦، ٤٤٦-٤٤٧، ٤٤٩-٤٥٠، ٤٨٨-٤٨٩.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

(٣) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

اسماً كما سميت قريش (السخينة). ثم قال قيس بن سعد في ذلك[١] :

يا ابنَ هندٍ دع التوثبَ في الحــــر ... بِ إذا نحن في البلادِ نأينـــــا
نحن مَنْ قد رأيتَ فادنُ إذا شئـــــ ... تَ بمن شئتَ في العجاجِ إلينـــا
إنْ برزنا بالجمعِ نلقكَ في الجمـــ ... عِ وإن شئتَ محضةً أسرينــــا
فالْقَنَا في اللفيفِ نلقكَ في الخـــز ... رجِ ندعوفي حربنا أبوينـــــا
أيَّ هذين ما أردتَ فخـــــذْه ... ليس منا وليس منكَ الهوينـــا
ثم لا تنـــزع العجاجةَ حتـــــى ... تنجلي حربُنا لنا أو علينـــــا
ليت ما تطلبُ الغداةَ أتانــــــا ... أنعم اللهُ بالشهادةِ عَيْنـــــا
إننا إننا الذين إذا الفتـــــــ ... حَ شهدنا وخيبرا وحنينـــــا
بعدَ بدرٍ وتلك قاصمةُ الظهـــــ ... رِ، وأحْدٍ وبالنضيرِ ثنينـــــا
يومَ الاحزابِ، قد علــــمَ النـــا ... سُ، شفينا من قبلكم واشتفينا

ومما يثير الاستغراب لدى الباحث أن الشعر كان مرافقا للأحداث كلها صغيرها وعظيمها، إلا أنّ الرواة تجاوزوه في بعض المواقف الحاسمة، مثل قضية رفع المصاحف وطلب الاحتكام إلى كتاب الله، فقد تحدث في هذا الأمر ما يزيد على عشرة من رجالات القبائل ورؤسائها، ولم ينسب إلى أحدهم ولو بيت شعر[٢]. ألا يوجد بينهم شاعر في حين أنّ البقية كلهم شعراء مجهولون ومعروفون ؟! أم أن حدث رفع المصاحف أرتج قول الشعر على هؤلاء بعد بيان موقفهم نثراً؟!. وفي ظني أن الرواة لم يجدوا للشعر في هذا الموقف صدى تشويقياً أو تأثيرياً، كما لم يجدوا فيه وسيلة لبيان قوة حزب علي في صراعه مع الطرف الآخر؛ لذلك غيبوا الشعر عن هذا الموقف وما يشابهه.

وستتم مناقشة شعر المواقف ضمن عدد من المحاور البارزة، وهي: الشعراء المجهولون، ومواقف شعرية متشابهة، وصناعة شعراء.

*** الشعراء المجهولون :**

كثر شعراء صِفِّين ذوو الهويّة المحددة كثرة تجعل القارئ يلاحظ أن جميع من ورد اسمه في الحدث قال شعراً: قَلّ، أو كَثُر. لكن الأمر لم يقف عند ذلك، بل إن الرواة نسبوا شعراً كثيراً لشعراء مجهولين، كان لشعرهم دور في الأحداث ومجرياتها. وقد جاء إسناد هذه الروايات إلى مجهولين بعبارات مختلفة، لكنها

(١) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٤٦-٤٤٧.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٢-٤٨٦.

جميعا كانت بطريقة التنكير، نرصدها تجلية لهذه الظاهرة التي تجاوزت عند المنقريّ المقبول والمألوف(١):

١. "قال رجل"
٢. "فقال الفتى في ذلك شعراً"
٣. "فإذا هو بغلام يتغنى على قعود له وهو يقول"
٤. "وكتب رجل من الأنصار مع كتاب عبد الله بن عمر"
٥. "فدعوا شاعراً لهم، فقال هذه الأبيات"
٦. "فقال راجزٌ من أهل الشام"
٧. "فرد عليه أهل العراق وقالوا"
٨. "وصاح رجل من أهل الشام"
٩. "وصاح رجل من أهل العراق"
١٠. "فإذا مُنادٍ ينادي إلى جنب مترل الأشعث وهو يقول"
١١. "فأجابه شاعر من شعراء أهل العراق"
١٢. "إذ خرج عليهم فتىً شاب يقول"
١٣. "وقال رجل من بني عذرة"
١٤. "وقالت امرأة من أهل الشام"
١٥. "فَرُدَّ على عمرو"
١٦. "وتقدم رجل من عك وهو يقول"
١٧. "وارتجز رجل من همدَان .."
١٨. "فقال فتى من جذام، من أهل الشام، ممن كان في طليعة معاوية"
١٩. "وقال ابن عمّ لعروة"
٢٠. "ونادى إنسان من أهل الشام في سواد الليل بشعر سمعه الناس"
٢١. "...فإذا ابن عمٍّ لأبي موسى يقول"
٢٢. "..فرد عليه رجل من أصحاب علي فقال.."
٢٣. "وقال الحضرميّ في ذلك شعراً".
٢٤. "ونادى غلام من يحصب .. وهو يقول"
٢٥. "فخرج عمرو ومعه ابن عمّ له غلام شاب وهو يقول"

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٨، ٤١، ٥٤، ٦٣، ١٣٩، ٢٢٧، ٢٢٨، ٣٥٤، ٣٥٧، ٣٩٩، ٤٣٤، ٤٣٧، ٤٤٠-٤٤١، ٤٥٠، ٤٥٣، ٤٨٣، ٤٨٥، ٥٤٥، ٥٤٩،٥٤٨.

إنّ الإسناد في نسبة الشعر إلى: رجل / فتى / شاب / امرأة ، لا يخرجه عن التنكير تعريفه القبليّ: أنه من بني عذرة، أو من همدان، أو من عكّ، أو من جذام، ولا يخلصه من الجهالة انتماؤه الجغرافي: أنه من أهل حضرموت، أو أهل العراق، أو أهل الشام، ولا يعرف به صلات القرابة للمشاهير: أنه ابنُ عمٍّ عمرو بن العاص، أو ابن عمٍّ أبي موسى الأشعريّ، إنّ ذلك لا يقدم ولا يؤخر في هذا المجال من التعريف والنسبة.

ومن عجب أن أشعار هؤلاء المجاهيل قد حملت مواقف ذات قيمة ظاهرة في الحدث، لكن الرواة حادوا عن نسبتها على الرغم من أنهم نسبوا شعراً لقائليه لم يكن بمثل قيمة ما ذكر غفلاً من اسم قائله. ومن هذه المواقف المهمة ما قاله مجهول يتهم عليا بقتل عثمان بن عفان صراحة(١):

أنا ابنُ أربابِ الملوكِ غسانْ والدائن اليومَ بدينِ غسّانْ
أنمانا أقوامُنا بما كانْ أنّ عليا قتلَ ابنَ عفّانْ

وهذا الفتى الغساني جعلته الرواية التاريخية بطل قصة مع هاشم بن عتبة الذي سمعه يسبّ عليا ويسهب في ذمه ويلعنه، فتقدم هاشم إليه وحاوره مبيناً له مآثر عليّ ومن معه، فيتحول عن معاوية ويقاتل مع علي إلى أن يقتل. ومع ذلك تبقيه الرواية مجهولاً(٢).

ومجهول آخر يذيل عبد الله بن عمر رسالته إلى معاوية بشعره؛ وذلك حين طلب معاوية إلى ابن عمر الدخول إلى جانبه، فمن هذا المجهول الذي يعبّر عن رأي ابن عمر في مقتل عثمان، ومطالبة معاوية بدمه في قوله (٣):

معاويَ إن الحقَ أبلجُ واضحٌ وليس بما ربّصتَ أنتَ ولا عمرو
نصبتَ ابنَ عفانَ لنا اليومَ خدعةً كما نصبَ الشيخانِ إذ زُخرفَ الأمرُ
فهذا كهذاك البلا حذوَ نعلِهِ سواءً كرقراقٍ يغرُّ به السّفرُ
رميتم عليا بالذي لا يضرّه وإن عظُمتْ فيه المكيدةُ والمكرُ
وما ذنبُه أن نالَ عثمانَ معشرٌ أتوه من الأحياء يجمعهم مصرُ
فصارَ إليه المسلمون ببيتِه علانيةً ما كان فيها لهم قسرُ
فبايعه الشيخانِ ثم تحملا إلى العمرةِ العظمى وباطنُها الغدرُ

ويلاحظ أن هناك تبايناً كبيراً بين ما جاء في رسالة ابن عمر النثرية إلى معاوية وهذا الشعر الذي يقدم

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٣٥٤.
(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٥٤-٣٥٥.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٦٣-٦٤.

تفسيراً لما حلّ بعثمان بن عفان؛ حيث جاء في الرسالة المنسوبة إلى عبد الله بن عمر في رده على معاوية وعمرو: "أما بعد فلعمري لقد أخطأتما موضع البصيرة، وتناولتماها من مكان بعيد، وما زاد الله من شاكٍّ في هذا الأمر بكتابكما إلا شَكّاً. وما أنتما والخلافة؟ وأما أنت يا معاوية فطليق، وأما أنت يا عمرو فظنون. ألا فكفّا عني أنفسكما، فليس لكما ولا لي نصير"[١].

نسب إلى رجل من أهل العراق شعر فيه اعتراف بقتلهم عثمان، وبتبرير هذه الفعلة وذلك في قوله[٢]:

كيف نردُّ نعثلاً وقد قَحَـــــلْ[٣]	نحن ضربنا رأسَه حتى انجفـــــلْ[٤]
لما حكى حكمَ الطواغيـــتِ الأُوَلْ	وجارَ في الحكمِ وجارَ في العمـــلْ
وأبدلَ الله به خيرَ البـــــدلْ	أقدمَ للحربِ وأنكى[٥] للبطــــلْ

وموقف رابع نسب إلى إنسان من أهل الشام، يدعو فيه أهل العراق إلى حقن دماء المسلمين ووقف القتال، جاء فيه[٦]:

رؤوسَ العراقِ أجيبوا الدعـــاءَ	فقد بلغتْ غايةُ الشـــــدَّه
وقد أودت الحربُ بالعاليـــن	وأهلِ الحفائظِ والنجـــــدَه
فلسنا ولستم من المشركيـــن	ولا المجمعين على الـــــرّدَه
ولكن أناسٌ لقوا مثلَهـــــم	لنا عدّةٌ ولهم عـــــــدَّه
فإن تقبلوها ففيها البقـــاءُ	وأمنُ الفريقين والبلــــــدَه
وإن تدفعوها ففيها الفنـــاءُ	وكلُّ بلاءٍ إلى مـــــــدَّه

وللباحث حق التساؤل عن عدم ذكر اسم هذا الإنسان الذي يبدو حصيفاً في رأيه؟ في حين أن الروايات ذكرت أسماء عدد من رؤساء القبائل في الحرب وآراءهم[٧]، فهل هذا الشاعر لا يعتد بنسبه وليس له شهرة، أم أنّه غير موجود أصلاً ؟! ومثل هذا يقال عن باقي الشعراء المجهولين، الأمر الذي يحمل على القول: إن عدم نسبة هذه الأشعار إلى قائليها عامل أساس في التشكيك في صحتها، وانفتاح القول في صناعتها وتلفيقها ونحلها.

*** مواقف شعريّة متشابهة (زمن السرد في المروية) :**

(١) المنقرى، **وقعة صِفِّين**، ص: ٦٣.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٢٨-٢٢٩.
(٣) قحل: مات وجف جلده.
(٤) انجفل: انقلب وسقط.
(٥) أنكى: من النكاية وهي الهزيمة والغلبة.
(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٣-٤٨٤.
(٧) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٨٤-٤٨٥.

تضمنت روايات صِفِّين للمنقري عدداً من المواقف الشعريّة المتماثلة في زمن سردها أو في مجرياتها. ويصعب على القارئ أن يقتنع، أو أن يصدق حدوثها محض صدفة من غير تدخل من قبل الرواة، ومن هذه المواقف:

لما وافق أهل الشام بأجمعهم على الطلب بدم عثمان بن عفان، وبايعوا معاوية على ذلك، أمسى معاوية وكان قد اغتم بما هو فيه. قال نصر: "فحدثني محمد بن عبيد الله عن الجرجانيِّ قال: لما جنّ معاويةَ الليلُ، واغتم وعنده أهل بيته قال .." [١].

وحين طلب معاوية إلى عمرو بن العاص أن يأتيه ليذاكره أمر الثأر لدم عثمان. قال نصر: عن عمر بن سعد ومحمد بن عبيد الله قالا: .. فلما جنّه الليلُ رفع صوته وأهله ينظرون إليه فقال"[٢].

ولّما جنّ الليلُ على عتبة بن أبي سفيان قال شعراً يزين فيه لمعاوية الموافقة على إعطاء مصر لعمرو بن العاص، ولما سمع معاوية الشعر اقتنع بما قاله عتبة[٣].

ومن الشعر الليلي ما قاله سعد بن أبي وقاص الذي اعتزل الحرب؛ إذْ حين وصلت الأحداث إلى لقاء الحكمين عرض عليه ابنه عمر بن سعد أن يشارك فيما سيحدث، فردّ عليه أبوه مبيناً موقفه وقراره بشكل جَلِيٍّ وواضح. لكنَّ الرواية لا تقف عند هذا الحدّ، إذ جعلت الرد النثريَّ غير كافٍ للابن وغير مقنع؛ فروي أن سعداً طلب إلى ابنه أن يقيم ليلته عنده. ولما جنّ الليل سعدا قال شعراً ليسمع ابنه. و لم يأت الشعر بجديد بل هو نظم للنثر الذي قيل سابقاً، وقد ارتحل ابن سعد بعد أن استبان له رأي أبيه إثر سماعه الشعر الذي قيل ليلا[٤]. وللدلالة على أنّ الشعر يلحق بالأخبار لإعطائه الدور الأكثر فاعلية في الحدث نورد رد سعد بن أبي وقاص نثراً، ونورده شعراً:

"مهلاً يا عمر، إني سمعت رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يقول: "يكون من بعدي فتنةٌ خيرُ الناسِ فيها الخفيُّ التقيّ". وهذا أمر لم أشهدْ أولَه فلا أشهدُ آخرَه، ولو كنت غامساً يدي في هذا الأمر لغمستها مع عليّ. قد رأيت القوم حملوني على حَدِّ السيف فاخترته على النار، فأقم عند أبيك ليلتك هذه"[٥].

ولما جنّ سعداً الليلُ رفع صوتَه ليسمع ابنه فقال[٦]:

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٣.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٤-٣٥.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨-٥٣٩.
(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨ -٥٣٩.
(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٣٨-٥٣٩.

دعوتَ أباك اليومَ واللهِ للـــــذي ... دعاني إليه القومُ والأمرُ مُقْبِـــــلُ
فقلتُ لهم: لَلْموتُ أهونُ جرعـــةً ... من النارِ فاستبقوا أخاكم أو اقتلوا
فكَفوا وقالوا إن سعدَ بنَ مالـــكٍ ... مزخرفُ جهلٍ والمجهّلُ أجهـــلُ
فلما رأيتُ الأمرَ قد جـــدَّ جـــدّه ... كـــاشفنا يومٌ أغرُ محجّـــلُ
هربتُ بديني والحوادثُ جمّـــةٌ ... وفي الأرضِ أمنٌ واسعٌ ومعـــوّلُ
فقلت : معاذَ اللهِ من شَرِّ فتنـــةٍ ... لها آخرٌ لا يُستقـــالُ وأوّلُ
ولو كنتُ يوماً لا محالةَ وافـــداً ... تبعتُ علياً والهوى حيث يجعـــلُ
ولكنني زاولتُ نفساً شحيحـــةً ... على دينها تأبى عليَّ وتبخـــلُ
فأما ابنُ هندٍ فالترابُ بوجهـــه ... وإنّ هوايَ عن هواه لأميـــلُ
فيا عمرُ ارجعْ بالنصيحةِ إنـــني ... سأصبرُ هذا العامَ والصبرُ أجمـــلُ

ألا يكفي الرد المنثور الذي تضمن حديثاً نبوياً ليستبين لابن سعد رأي أبيه؟! ولا يخفى أن بداية وضع الشعر كانت في جملة: "أقم عند أبيك ليلتك" ليسمعه الشعر الذي يوضح له الرأي بصورة أكثر جلاء كما قصدت الرواية إظهاره.

و لم يكن قول الشعر ليلاً قصراً على بث مواقف أطراف النزاع الفكرية، بل تجاوزه إلى الأسرى، فها هو الأصبغ بن ضرار الأزديّ يقع في يد حزب علي أسيرا، ويشد وثاقه انتظارا للصباح، وحين نام أصحابه قال شعرا ليسمع ابن الأشتر آسره(١). ولجأ معاوية بن الضحاك إلى الليل يبث فيه شعراً يبين من خلاله موقفه من قتال علي(٢). ونادى إنسان في سواد الليل بشعر سمعه الناس داعيا إلى وقف القتال(٣).

فما هي حكاية الليل مع الشعر في صفين؟ هل أصبح وسيلة إعلام غير مباشرة؟ إن الروايات التي سبقت تظهر فيها الصنعة والوضع، إذ القول المباشر للشعر فيها متاح ليلاً ونهاراً، وأمام صاحب الموقف.

وليس مستنكراً أن يكون الليل زمناً تحفيزياً لقول الشاعر، إذ فيه السكون وحركة الهموم، ووساوس النفس، والتعمية والستر، وما إلى ذلك من جمالية اللحظة في الزمان والمكان، لكن المستغرب المستنكر ألا يكون للشعر زمن جماليٌّ آخر يحفز على القول.

ومن المواقف التي يظهر فيها غفلة الرواة وعدم تدقيقهم ما نسب إلى عمرو بن العاص وهو يُعَبِّئُ الجيشَ للقتال، إذ قال (٤):

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٦٦.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٦٨-٤٦٩.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٨٣.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٢٨.

يا أيها الجندُ الصليبُ الإيمــانِ قوموا قياماً واستعينوا الرحمـــنْ
إني أتاني خبرٌ فأشجـــــانِ أنّ علياً قتل ابنَ عفّـــــــانْ

فرد عليه أهل العراق وقالوا [١]:

أبت سيوفُ مَذْحَجٍ وهمـــدانْ بأنْ نردَّ نعثلا كما كـــــــانْ
خلقاً جديداً مثلَ خلقِ الرحمـــنْ ذلك شأنٌ قد مضى وذا شـــانْ

وبعد سردٍ طويلٍ للأحداث يعاود الرواة ذكر ما كان من عمرو بن العاص والمجهول الذي ردّ عليه، إذ قال عمرو محرضاً أهل اليمن[٢]:

أكرمْ بجمعٍ طيّبٍ يمـــــانْ جدّوا تكونوا أولياءَ عثمـــانْ
إني أتاني خبرٌ فأشجـــــانْ أن عليا قتل ابنَ عفـــــــانْ
خليفةَ الله على تبيـــــانْ ردّوا علينا شيخنا كما كـــانْ

فرُدَّ على عمرو[٣] :

أبت شيوخُ مذحجٍ و همـــدانْ بأن نردّ نعثلا كما كـــــــان
خلقاً جديداً مثلَ خلقِ الرحمنْ

ونعاود سؤال البدء: أكل هذه المواقف محض صدفة أم هي افتعال رواة استهدفوا المزيد من التشويق والترقب عند القارئ؟ و لم يدركوا الخلط، وانعدام الوعي بما يصنع وينسب لأبطال الحَدَث.

صناعة شعراء :

لم يكتفِ رواة صِفِّين عند حدّ إنطاق الشخصيّات، أو بث الشاعرية في نفس كل من له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالحدث، بل تجاوزوا ذلك إلى صناعة شعراء قد فتقت صِفِّين موهبة الشعر عندهم، وغدوا لا ينطقون إلا شعرا. ومن هؤلاء: عمرو بن العاص الذي روي له في صِفِّين ما ينوف على أربع وعشرين مقطوعة، تتعلق كلها بمجريات أحداث الوقعة. وظهر فيها عمرو صاحب الكلمة، والشاعر المجيد الذي لا ينفك مُعبِّراً عن كل المواقف بمقطوعات شعرية تباينت بين الطول والقصر. ومن عجب أن بداية ظهوره في

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٢٨.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩٩.
(٣) نعثل، رجل من أهل مصر كان طويل اللحية وإذا عيب عثمان كان يشبه به لطول لحيته.

أحداث صِفِّين كانت شعرا[١]. ونهاية دوره كانت شعراً أيضاً، حيث زَفَّ فيه خبر النصر إلى معاوية بن أبي سفيان، حليفه في الوقعة[٢].

ومناقشة شاعرية عمرو بن العاص تفرض على الباحث منهجاً تاريخياً، يتوقف فيه عند المصادر التاريخية التي جاء ذكر عمرو بن العاص فيها، فضلاً عن وقعة صفين.

١. بواكير شعر عمرو بن العاص يجدها الباحث في مقطوعتين شعريتين رويتا له في معركة أحد قبل إسلامه، وإثر هزيمة المسلمين فيها[٣]، غير أن ابن هشام أنكر إسناد المقطوعة الثانية لعمرو بقوله: "وبعض أهل العلم بالشعر ينكرها لعمرو"[٤].

٢. خاض عمرو بن العاص معارك مفصليّة في تاريخ الإسلام أميراً وجندياً، إذ كان أميراً على أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب في غزوة ذات السلاسل في عهد رسول الله-عليه الصلاة والسلام-. وكان أميراً في قتال أهل الردة زمن أبي بكر الصديق. وهو من قادة معركة أجنادين، واشترك كذلك في معركة اليرموك، بالإضافة إلى أنه فاتح مصر[٥]. ولم يقف الباحث على شعر ينسب إليه في هذه الأحداث على الرغم من أن مؤرخي الفتوح الإسلامية حرصوا على أن يكون الشعر رديفاً للحرب وأحداث النصر. فهل يعقل أن يخصَّ عمرو صِفِّين بكل هذا الشعر في حين غاب الشعر عنه في بقية الوقائع؟ إن الذي أنطق عمراً الشعر في صِفِّين ليس الحدث ذاته؛ لأن أحداثاً جساماً مرت به قبل صِفِّين ولم ينسب فيها شعر إليه، ولو كانت عند عمرو هذه الشاعرية لاستثمرها مُعَبِّراً عن انتصاراته وبطولته، إن الذي أنطق عمراً في صِفِّين رواة الحدث وصانعو الشعر، وليس الشاعريّة.

٣. وشاعرية عمرو في صِفِّين تدفع الباحث إلى سؤال عن شعره بعد صِفِّين؟ إذ لا تروي المظانُّ التاريخية شعراً له بعد صِفِّين، كما لم ترو له شعراً قبل صفين؟ فهل فتقت صِفِّين شاعريته فجأة؟! وهل اختفت هذه الشاعرية وخبا وهجها فجأة -كذلك- بعد انتهاء الحدث؟!

٤. وإذا ما فتش الباحث عن شعر لعمرو بن العاص في مواضيع غير صِفِّين وأحداثها فإنه لا يحظى بشيء؟!

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٥.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٧.

(٣) ابن هشام، عبد الملك بن هشام (ت٢١٨هـ/٨٣٣م) **السيرة النبوية مع شرح أبي ذر الخشني**، تحقيق: همام عبد الرحيم سعيد ومحمد بن عبد الله أبو صعليليك، ط١، مكتبة المنار، ١٩٨٨، ٣/٢٠٣-٢٠٤، ٢٠٨-٢٠٩.

(٤) ابن هشام، **السيرة النبوية**، ص / ٢٠٩.

(٥) ابن سعد، محمد بن سعد بن منيع (ت ٢٠هـ/٧٤٦م) **الطبقات الكبرى**، تحقيق: علي محمد عمر، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١، ٥/ ٤٥، ٦١-٦٢، ٦٥-٦٦.

٥. وملاحظة أخرى نثبتها ترتبط بموقف المظانّ التاريخية التي ترجمت لعمرو من هذه الشاعرية والشعر المنسوب إليه. ونتوقف في البداية عند صاحب تراجم، قريب زمانياً للمنقري المتوفى سنة ٢١٢هـ، وهو ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠هـ. وقد ترجم ابن سعد لعمرو ترجمة مطولة في طبقاته، وتحدث عن دوره في الوقائع التي حدثت قبل صِفّين، وتعرض لصفين ودوره فيها، ولم يروِ من الشعر الذي رواه المنقريّ في وقعة صِفّين إلا بيتاً واحداً[١]، ولم يتحدث في أثناء ترجمته لعمرو عن كونه شاعراً، أو أن له شعراً في مواقف أخرى[٢].

ونتوقف عند مؤرخ آخر ترجم لعمرو، وهو البلاذريّ المتوفّى سنة ٢٧٩هـ، في كتابه (أنساب الأشراف)، إذْ روى لعمرو بعض المقطوعات الشعرية في أثناء حديثه عن صِفّين[٣]، في حين أن ترجمته لعمرو خَلَتْ من أي بيت شعري، أو من حديث عن شاعرية عمرو[٤]. وفي ظنيّ أنّ ما فعله البلاذريّ يُعَدُّ موقفاً مما نسب إلى عمرو من شعر عند سابقه المنقريّ، إذْ خص الشعر بالحدث كما روي له، أي أنه رأى أن هذا الشعر مما قيل على لسان شخصيات الحدث. أما الترجمة فحرص البلاذريّ على أن يثبت فيها ما هو ألصق بصورة عمرو بن العاص وشخصيته ولم يعدّ الشعر والشاعرية جزءاً من هذه الصورة والشخصية، مع العلم أن عدد المقطوعات الشعرية التي ذكرها البلاذريّ لشخصيات صِفّين لا يصل إلى خمس وعشرين مقطوعة قصيرة، في حين أن المنقريّ روى لعمرو وحده ما يزيد على أربع وعشرين مقطوعة[٥]، تضمنت حوالي مئة وسبعة وأربعين بيت شعر.

أما الطبريُّ في تاريخه فقد وقف حَيِّزاً واسعاً من تأريخه للحديث عن مجريات وقعة صِفّين، واتكأ على المنقريّ فيما رواه، إلا أن الشعر الذي أورده قليلٌ جداً إذا ما قيس بما جاء عند المنقريّ، ولعل في هذا موقفاً من هذه الأشعار، وإلا لذكرها جميعاً، لا سيّما أنه لم يَمِلْ إلى الإيجاز في حديثه عن هذه الحقبة[٦]. فما الذي جعل عمرو بن العاص شاعراً عند المنقريّ، ولم يجعله كذلك عند معاصريه ولاحقيه من المؤرخين؟

ونخلص إلى أن كبار مؤرخي التاريخ الإسلامي لم يوافقوا المنقريَّ فيما رواه من شعر منسوب لعمرو بن العاص. وهذه الملاحظة مع سابقاتها تقودنا إلى أنّ هذه الأشعار موضوعةٌ بالجملة، أو أن وضعاً كبيراً قد لحقها.

وما قيل من انتقادات حول شعر عمرو وشاعريته يقال مثله عن شخصيات أخرى لعبت دوراً

(١) ابن سعد، **الطبقات الكبرى**، ٥/٧٦.

(٢) ابن سعد، **الطبقات الكبرى**، ٥/٤٧-٨٢.

(٣) البلاذريّ، **أنساب الأشراف**، ٣/٦٥-١١٥.

(٤) البلاذريّ، **أنساب الأشراف**، ١٠/٢٧٧-٢٨٢.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٥، ٣٨، ١٣٦، ١٧١، ٢٢٨، ٢٤٢، ٢٧٦، ٣٤٥، ٣٤٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٨-٣٧٩، ٣٨٤، ٣٩٩، ٤٠٦-٤٠٧، ٤١١-٤١٢، ٤١٨، ٤٣٥، ٤٤٠، ٤٧٢، ٤٧٣، ٥٤٧، ٥٥٠.

(٦) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٤/٥٥٨-٥٧٥، ٥/٥-٧١.

كبيراً في الحدث، وألصِقَت بها المقطوعات الشعرية مثل: معاوية بن أبي سفيان، وعلي بن أبي طالب.

التلاعب بالمعلومات التاريخية :

إن أشعار صِفِّين للمنقريّ تتضمن معلومات وأخباراً تاريخية لا تقرها المظانُّ التاريخية التي وقفت عند هذا الحدث وأرّخته، ومن هذه الأخبار:

أ. تصوير بعض المقطوعات الشعرية العلاقة بين معاوية بن أبي سفيان وحليفه في الحرب عمرو بن العاص على غير ما عرف عنهما؛ إذ تظهرهما وكأنهما على تدابر، وعدم اتفاق؛ فعمرو يصف معاوية بالضعف والتخاذل، ومعاوية يشمت بعمرو لما حدث معه في أثناء القتال :

قال عمرو بن العاص لمعاوية(١):

تسيرُ إلى ابنِ ذي يزنٍ سعيـــدٍ	وتتركُ في العجاجةِ مَنْ دعاكـــا
فهل لك في أبي حسنٍ علـــيٍّ	لعل اللهَ يمكنُ من قَفَاكـــــا
دعاكَ إلى النزالِ فلم تجبْـــه	ولو نازلتَه تربتْ يداكـــــا
وكنت أصمَّ، إذ ناداك عنهـــا	وكان سكوتُه عنها مُناكـــــا

وقال شامتاً بمعاوية إثر قراءته رسالة علي إلى معاوية(٢) :

ألا للهِ دركَ يا ابنَ هنـــــدٍ	ودرُّ الآمرينَ لك الشهـــــودِ
أتطمعُ لا أبا لكَ في علـــــيٍّ	وقد قُرِعَ الحديدُ على الحديـــدِ
وترجو أن تحيره بشـــــكٍّ	وترجو أن يهابَك بالوعيـــــدِ
وقلتَ له مقالةَ مستكيـــــنٍ	ضعيفِ الركنِ منقطعِ الوريـــدِ
دعنّ الشامَ حسبك يا ابنَ هنـــدٍ	من السوءاتِ والرأيِ الزهيـــدِ
ولو أعطاكَها ما ازددتَ عـــزاً	ولا لكَ لو أجابكَ من مزيـــــدِ

إن هذا الموقف السلبيّ الذي يتخذه عمرو من معاوية، يقابله موقف إيجابيٌّ يتخذه عمروٌ من عليٍّ بن أبي طالب؛ إذ يمدحه على حساب الإساءة إلى معاوية(٣)، فالمقصود من هذه الأشعار هو الإبانة عن شخصيّة ذات موقف متباين الظاهر والباطن، فلو كان العداء قائماً بين عمرو ومعاوية كما تصوره الأبيات الشعرية التي تخلو أو تفتقر إلى أبسط صور الاحترام والتقدير لما نجحا في مسعاهما، ولما استمرّا معاً. وإذا كان عمرو

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٣٢.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٧٢، وانظر، ص: ٢٧٦.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٣٢، ٤٧٢.

يرى في معاوية المتخاذل الضعيف، مغتصب الحقوق، ورأى غير ذلك في عليٍّ فَلِمَ لَمْ يتبعْ عَلِيّاً؟ وقد يقال: إن هذا حساب المصالح ؟ ويقال –كذلك- إن حساب المصالح بين عمرو ومعاوية يقتضي أن يكونا على وفاق تام، وهذا ما صورته المظانُّ الأخرى، ومنها: تاريخ الطبريّ: "فكان معاوية أَحَبَّ إليه من عليٍّ بن أبي طالب"[١].

وهذ الصورة لعدم الوفاق بين رأسي حزب الشام معاوية وعمرو قصد منها التغطية على شتات قلوب حزب عليٍّ، وعدم تماسكهم، الذي كان علي دائم الشكوى منه؛ وهو ما صوَّره الطبريُّ بقوله[٢]:

".. فكان معاوية إذا كتب إلى عمرو جاء الرسول وذهب لا يدري بما جاء به، ولا بما رجع به، ولا يسأله أهل الشام عن شيء. وإذا جاء رسل عليٍّ جاءوا إلى ابن عباس فسألوه: ما كتب به إليك أمير المؤمنين ؟ فإن كتمهم ظنوا به الظنون فقالوا: ما نراه كتب إلا بكذا وكذا. فقال ابن عباس: أما تعقلون؟ أما ترون رسول معاوية يجيء لا يعلم بما جاء به، ويرجع لا يعلم ما رجع به ، ولا يسمع لهم صياح، ولا لفظ. وأنتم عندي في كل يوم تظنــون الظنون؟". وخطب علي بن أبي طالب في جنده حين تسللوا من العسكر وتركوه خاليا، و لم يستجيبوا له حين دعــاهم للمسير إلى القتال[٣]: "عباد الله، ما لكم إذا أمرتكم أن تنفــروا اثّاقلتم إلى الأرض؟! أوكلما ندبتكم إلى الجهاد دارت أعينكم كأنكم من الموت في سكرة، وكأن قلوبكم مألوسة فأنتم لا تعقلون..". وقال لهم كذلك[٤]:"... المغــرور من غَرَّرْتموه، ولمن فاز بكم فاز بالسهم الأخيب، لا أحرار عند النداء، ولا إخوان ثقة عند النجاء، إنا لله وإنا إليه راجعون، ماذا منيت به منكم ! عُمْيٌ لا تبصرون، وبُكْمٌ لا تنطقون، وصُمٌّ لا تستمعون، إنا لله وإنا إليه راجعون".

ويمكن تناول الأمر من جانب آخر، وهو أننا لو افترضنا –جدلاً- أنّ رأي عمرو في علي كما صوَّرَتْهُ الروايات، فلماذا يهدده في الحرب ويتوعده كما نسب إليه قوله[٥] :

لا تأمننا بعدها أبا حســـــــــنْ	إنا نُمِرُّ الحربَ إمرارَ الرَّسَـــــــنْ
لتصبحنّ مثلها أمَّ لُبُـــــــــنْ	طاحنةً تدقكم دقّ الحُفَـــــــنْ

(١) انظر، الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٤/٥٦٠-٥٦١، ٥/٦٩، ٩٨-٩٩.

(٢) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٦٧.

(٣) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/٩٠.

(٤) الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٥/١٣٣-١٣٤.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٤٢.

وقال(١):

أنا الغلامُ القرشيُّ المؤتمـــنْ   الماجدُ الأبلجُ ليثٌ كالشطـــنْ
يرضى به الشامُ إلى أرضِ عدنْ   يا قادَةَ الكوفةِ من أهلِ الفتـــنْ
يا أيها الأشرافُ من أهلِ اليمنْ   أضربكُم ولا أرى أبا حســـنْ

وللقارئ أن يلاحظ عدم الدقة وعدم التنبه للخلط وللتناقض في هذه المرويَّات الشعرية.

ومن صور عدم دقة المعلومة التاريخية والتلاعب بها، ماصورت به القبائل في نصرتها علي بن أبي طالب.فقد حملت المرويّات أشعاراً كثيرة في وقعة صِفِّين للمنقريّ تبين الدور الذي قامت به القبائل في نصرة علي بن أبي طالب، وهذه المقطوعات تحاول إظهار صورة مغايرة لهذه القبائل حين تخلت عن علي ولم تنصره، وحين لم يبذل مقاتلوها الوسع والجهد في القتال، فجاءت هذه الأشعار تظهر دوراً وهمياً لم يكن له على أرض الواقع وجود حقيقي.

ومن هذه الأشعار التي قيلت(٢):

قد صابرتْ في حربها كنانـــه   واللهُ يجزيها بها جِنانُـــه
من أفرغَ الصبرُ عليه زانَـــه   أو غلبَ الجبنُ عليه شانـــه

ومنها كذلك(٣) :

قد ضاربتْ في حربِها تميـــمُ   إن تميماً خطبُها عظيـــمُ
لها حديثٌ ولها قديـــمُ   إن الكريمَ نسلُه كريـــمُ

ولم يكتف الرواة بهذه الأشعار المنسوبة لأفراد القبائل، بل نسبوا شعراً لعلي بن أبي طالب مبيناً فيه فعل هذه القبائل وقوتها ووقوفها إلى جانبه، إذ قال(٤):

ما علّتي وأنا جلدٌ حـــازمْ   وعن يميني مذ حجُ القماقـــمْ
وعن يساري وائلُ الخضـــارمْ   والقلبُ حولي مُضر الجماجـــمْ
وأقبلتْ همدانُ في الخضـــارمْ   مشيَ الجمالِ البُزَّلِ الخلاجـــمْ

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٧١.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣١٠، وانظر: ص: ١١، ١٢، ١٣، ٢٦٨، ٢٧٩-٢٩٩، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٩٩، ٤٠٠.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣١٠
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٣، وانظر: ص: ٢٧٤، ٢٨٩-٢٩٠.

ولو أنَّ عليّاً حظي بهذه النصرة التي عبرت عنها المقطوعات الشعرية لما اشتكى منهم هذه الشكوى المُرَّة، ولكان للحدث التاريخي شأن آخر.

ب. ومن صور التلاعب بالأخبار والمعلومات التاريخية تصوير الشعر شخصيات الحدث مسلوبة الإرادة، تابعة في الرأي والتصرف لما يملى عليها من الآخرين شعراً، فتظهر وكأنها لا تملك قراراً في الأمور الحاسمة، ولا تصدر حكماً إلا بتأثير من قول شاعر، الأمر الذي يظهرهم بصورة مخالفة لما عرف عنهم من الحكمة والدهاء والفطنة. ومن أمثلة ذلك أن عمرو بن العاص لّما طلب (مِصر) ثمناً لوقوفه إلى جانب معاوية، تدخل عتبة بن أبي سفيان، وقال لمعاوية[١]: "أما ترضى أن تشتري عمراً بمصر إنْ هي صفت لك، فليتك لا تغلب على الشام، فقال معاوية: يا عتبة: بت عندنا الليلة"، وحين بات عتبة قال شعراً مُوجِّهاً لمعاوية في الليل، واستجاب معاوية لما سمع، في حين أنه لم يستجب لرأي عتبة المنثور. أما كان بمقدور عتبة أن يقول الشعر أمام معاوية ولا يسمعه أحداً كما قال رأيه منثوراً؟ أليس بمقدور معاوية وضع الأمور في نصابها وحده، وأن يعرف قيمة وقوف عمرو إلى جانبه دون رأي من غيره ؟ مع الترجيح أن معاوية أبقى عتبة ليناقشه ويحاوره، إن كان في حيرة من أمره، ولم يبقه ليوصل إليه شعراً. على أن فرقاً ظاهراً في مضمون رأي عتبة يلحظه الباحث بين الشعر والنثر يحثه فيه على الموافقة، ومما جاء في الشعر المنسوب لعتبة[٢] :

أيها المانعُ سيفاً لم يهـــــــزّْ إنما ملتَ على خزٍّ وقَـــــزّْ
إنما أنت خروفٌ ماثــــــــلٌ بين ضرعين وصوفٍ لم يجــزّْ
أعطِ عمراً إن عمراً تـــــاركٌ دينَه اليومَ لدنيا لم تحـــــزّْ
واسحب الذيلَ وبادرْ فُوقَهـــا وانتهزها إن عمراً ينتهـــزّْ
أعطه مصرَ وزده مثلَهـــــــا إنما مصرُ لمن عزَّ وبـــــزّْ
واترك الحرصَ عليها ضَلَّـــةً واشبب النارَ لمقرورٍ يكـــزّْ

ج. وأظهرت المرويات الشعرية معاوية مستلب الرأي في موقف ذي أهمية في صِفِّين، وهو منع الماء عن حزب علي، وكان الذي اقترح المنع على معاوية رجل من السكون، يقال له السليل بن عمرو، وجاء في شعره[٣] :

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩-٤٠.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٢.

اسمع اليومَ ما يقولُ السليـــــلُ	إن قولي قولٌ له تأويـــــــــلُ
امنع الماءَ من صحابِ علـــــيٍّ	أن يذوقوه والذليل ذليـــــــلُ
واقتل القومَ مثلَ ما قتل الشيـــ	ـخُ ظَمأً والقصاصُ أمرُ جميـــلُ

وَرَدَّ عليه معاوية: "الرأي ما تقول، ولكن عمراً لا يدعني"[١]، ومع ذلك منع الماء عن علي وأصحابه. إن الغاية من هذه الرواية إظهار عمرو بصورة الموالي لعليٍّ والمادح له، إذ يكمل الرواة الخبر بقول لعمرو بن العاص مبديا فيه رأيه، إذ قال: "خلِّ بينهم وبين الماء، فإنّ عليا لم يكن ليظمأ وأنت ريّان، وفي يده أعنة الخيل وهو ينظر إلى الفرات حتى يشرب أو يموت. وأنت تعلم أنه الشجاع المُطْرِق. ومعه أهل العراق وأهل الحجاز.."[٢].

د. وكذلك كان حال علي في إرادته المسلوبة الرأي أمام شاعر مجهول؛ إذ وقف ساكناً لعطش أهل العراق دون اتخاذ موقف إلى أن جاء رجل ينادي[٣]:

أيمنعنا القومُ ماءَ الفـــــــراتِ	وفينا الرماحُ وفينا الحَجَـــفْ[٤]
وفينا الشوازبُ[٥] مثل الوشيجِ[٦]	وفينا السيوفُ وفينا الزعَـــفْ[٧]
وفينا عليٌّ له ســــــــــورةٌ	إذا خوفوه الردى لم يَخَــــفْ

وكان هذا الشعر فاعلاً في تحريك عليٍّ الذي مضى إلى راية كندة فإذا مناد ينادي إلـــى جنب منزل الأشعث يحثه على القتال لأجل الماء، فتثور في الأشعث الهمة، ويُحَرِّضُ عَلِيًّا على ذلك[٨] ؟!

تلحّ الروايات على دور الشعر في تحريك الأحداث وتفجيرها، والسير بها قدما دون التنبه إلى تناقضها مع ما عرف عن هذه الشخصيات من الحكمة والقدرة القيادية، فهي تسيء إلى هذه القيادات دون أن تدري حين تجعلها تسير وراء أشعار مجهولة النسبة ؟!

هـــ. أما القضية الأكثر أهمية في التلاعب في مَرْوِيَّاتِ صِفِّين، فهي التحكيم وما حدث فيه، إذ سلب الرواة فكرة المبادرة من عمرو بن العاص، ونسبوها إلى شاعر نصح عمراً بها، ولم يعرف عن هذا

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٣.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٣.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٤-١٦٥.

(٤) الحَجَف: جمع جحفة وهي الترس من جلود الإبل، والجحف: الضرب بالسَّيف.

(٥) الشوازب: الخيل الضامرة.

(٦) الوشيج: الرماح.

(٧) الزعف: جمع زعفة، وهي: الدرع الواسعة.

(٨) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٦٥-١٦٦.

الشاعر إلا أنه غلام شاب، ذو قرابة ونسب من عمرو بن العاص، فهو ابن عَمِّه، وقد قال له[١]:

يا عمرو إنكَ للأمورِ مجـــربٌّ	فارفقْ ولا تقذفْ برأيك أجمـــعِ
واستبقِ منه ما استطعتَ فإنـــه	لا خيرَ في رأيٍ إذا لم ينفـــعِ
واخلعْ معاويةَ بنَ حربٍ خدعةً	يخلعْ علياً ساعةً و تصنَّـــعِ
واجعله قبْلك ثم قلْ من بعـــدِه	اذهبْ فما لك في ابنِ هندٍ مطمعُ
تلكَ الخديعةُ إن أردتَ خداعَـــه	والراقصاتِ إلى منىً، خذْ أو دَعِ

وابن العم هذا المجهـــول الاسم والكنية كانت الروايات قد أظهرته في بداية أحداث صِفِّين، ووصفته بأنه "فتى شابٌّ، وكان داهياً حليماً"[٢]، وكان يرى غير هذا الرأي في اتفاق معاوية وعمرو، وقال في ذلك[٣] :

ألا يا عمرو ما أحرزتَ مصـــراً	وما ملتَ الغداةَ إلى الرشَـــادِ
وبعتَ الدينَ بالدنيا خســـاراً	فأنتَ بذاك من شرِّ العبَـــادِ
فلو كنتَ الغداةَ أخذتَ مصراً	ولكن دونها خرطُ القَتَـــادِ
وفدتَ إلى معاويةَ بنِ حـــربٍ	فكنتَ بها كوافدِ قومِ عـــادِ

وينتهي أمر هذا الفتى بالفرار إلى علي بن أبي طالب، ويخبره بالاتفاق الذي تم[٤]. وفي نهاية قصة صِفِّين للمنقري يظهر ابن عم لعمرو ناصحا إياه نصيحة غيرت مجرى الأحداث، وقلبت موازين الخلاف لصالح معاوية وعمرو بن العاص.

إنّ الباحث تأخذه الحيرة في حقيقة هاتين الشخصيتين وموقفهما المتباين، فكل منهما ذو قرابة من عمرو بن العاص، وكلاهما شاعر ذو رأي وكلاهما بلا اسم وكُنية، فهل كانا شاعرين ذوا شخصيتين مختلفتين، أم أن وهم الراوي وغفلته حجب عنه أنهما شخصيّة واحدة أُسند إليها موقفان متناقضان دون دراية.

وغير خافٍ أن هذا التباين في المروية يعزز ما سبق قوله من أن الرواة حرصوا على أن يكون للشعر السيادة والفاعلية في توجيه الأحداث، إن أقل ما يدفع هذه المروية ما جاء في "الاستيعاب في معرفة الأصحاب" من وصف لعمرو بن العاص، إذ روي أن "عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- إذا استضعف

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٥.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤١.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٢.

رجلاً في رأيه وعقله قال: أشهد أن خالقك وخالق عمرو واحد، يريد خالق الأضداد"[١] ومن الطريف أن ابن عَمٍّ مجهول يظهر لأبي موسى، ويلعب دور المُوبِّخِ له، لأنّ حيلة عمرو بن العاص وخديعته قد جازت عليه[٢].

إن هذه المقطوعات الشعرية تلعب دور المُضَلِّل التاريخيّ، كونها تقدم أخباراً لا تتفق وطبيعةَ الحدثِ وظروفه، ولا تتناسب مع شخصيات الحدث وأصحاب القرار فيه، فضلاً عن تفرُّد المنقريّ في روايتها.

الشعر والمراسلات:

يكثر في وقعة صِفِّين للمنقري تبادل الرسائل بين الأفراد أو الأقطاب المتصارعة. وكان الشعر حاضراً في جزء كبير من هذه المراسلات، وتمثل حضوره في اتجاهين: **الأول:** تذييل الرسائل النثرية بالشعر، **والثاني:** المراسلات الشعرية.

وقد اتبعت في هذه الرسائل قواعد ذات نظام صارم في بنائها، وتمثّلت في :

أ. إذا ذيلت الرسالة المرسلة بالشعر فلا بد أن تذيل الجوابيّة بالشعر[٣].

ب. إذا كان الشعر من نظم المرسل فشعر الرسالة الجوابيّة من نظم المُجيب.

ج. إذا كان الشعر لغير المرسل فشعر الرسالة الجوابية لغير المجيب.

د. أما الرسائل الشعرية فلم يتبع فيها نظام معين، فقد ترسل الرسالة الشعرية رَدّاً على موقف، أو توضيحاً لموقف، أو ردّاً على رسالة نثرية أو شعرية[٤].

وللباحث بعض الملاحظات على استخدام الشعر في المراسلات عموماً، وعلى النظام المُتَّبَع في استخدامه خصوصاً :

١. إن الدارس لفن الرسائل في الحقبتين: عصر صدر الإسلام والدولة الأموية -أي قبل صِفِّين وبعدها- لا يجد هذا الحضور البارز للشعر في المراسلات التي تُنَظِّمُ شؤون الدولة الإدارية، أو التي تتعلق بالفتوح والمعارك[٥]، فتوظيف الشعر فيها يكاد وجوده يندر، وعلى هذا فإن المنقريّ ينفرد

(١) ابـن عبد الله، أبو عمر يوسف بن عبد الله (ت ٤٦٣هـ/١٠٧٠م)، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق: علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، القسم الثالث، ص ١١٨٨.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٤٨-٥٤٩.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٦-٥٧، ٦٣-٦٤، ٧٢-٧٣، ٧٤-٧٦، ٣٦٧-٣٦٨، ٣٨٥، ٣٨٦، ٤١١-٤١٤.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ١٣-١٤، ١٦-١٧، ٤٥-٤٦، ٤٨، ٥١، ٥٢-٥٤، ١٣٧، ١٣٩، ١٥١، ١٥٨-١٦٠، ٣٤٦، ٣٤٩، ٥٣٥، ٥٤٣-٥٤٤، ٥٤٧، ٥٠٢-٥٠٤.

(٥) الأزديّ، **فتـوح الشام**، البلاذريّ، **الفتوح**، الطبريّ، **تاريخ الرسل والملوك**، ٣/١٨٤-٦٢٣، ٤/٥-٢٤٩، أنيس المقدسي، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٦٠، جابر قميحة، **أدب الرسائل في صدر الإسلام**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، **أدب الخلفاء الراشدين**، دار الكتب الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، حسين نصار، **نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي**، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، شوقي ضيف، **العصر الإسلامي**، ط٧، دار المعارف، مصر، محمود المقداد، **تاريخ الترسل النثري عند العرب في صدر الإسلام**، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٣، فريال هديب، **الكتابة الديوانية في عصر صدر الإسلام**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨.

بمثل هذه الظاهرة في كتابه!

٢. بالرغم من أن الروايات صورتْ عليّاً ومعاوية شاعرين، إلا أنها ناقضت هذه الصورة، وجعلتهما يطلبان من آخرين نظم الشعر بدلا منهما؛ ليذيلا به رسائلهما. وهذا يقودنا إلى ملاحظة أخرى تتعلق بالمسوِّغ الذي يُلْجِئ معاوية وعليّاً إلى أن يجيب شاعر نيابة عنهما في أمر غاية في الأهمية(١)، وله أثر كبير على وحدة الأمة وتماسكها، بل إن بعض الردود الشعرية المذيلة للرسائل كانت تخالف ما جاء في الرسالة النثرية، مما يوحي بإلحاقها بالرسالة فيما بعد.

٣. وإذا كان الشعر المذيل للمراسلات من نظم كاتب الرسالة فما الداعي لنظم النثر مرة أخرى، وما الغاية منه ؟!، وحتى لو حمل الشعر مضموناً لم تحمله الرسالة النثريّة فلِمَ لــمْ يكتب نثراً؟، فهل الشعر أقدر على التعبير أوالتأثير ؟! أم أنّ الرواة أرادوا التأثير الأكبر للشعر؟ الأمر الذي يظهر شخصيّات الحدث مشغولة بنظم الشعر أكثر من الحدث نفسه، وممّا يشكله من خطورة على وحدة الأمة وتماسكها.

٤. وتتبدى للباحث ولقارئ صِفِّين المدقق ملاحظة تتصل بطبيعة الحدث ذي الأهمية الكبيرة في هذه المرحلة، فأي هدوء نفس، وصفاء ذهن يسمح بنظم الشعر من قبل من صنعوا أحداث صِفِّين للتعبير عن قضية كهذه! ولا سيما أن نظم الشعر لم يقتصر على ما جاء في المراسلات بل تعداه إلى المواقف والأحداث كافة؟!

ولمزيد من التوضيح نعرض لبعض النماذج المختارة. جاء في رواية المنقريّ أن علي بن أبي طالب بعث رسالة نثرية إلى معاوية رد فيها على رسالة من معاوية، ومن ثَمَّ طلب عليٌّ من شاعر أهل العراق النجاشيّ أن يرد على معاوية شعراً. والفارق كبيرٌ بين الرَّدَّيْن؛ فالشعر يحمل إعلاناً بالحرب، وتهديداً لمعاوية ولأهل الشام بجحافل العراق، وهذا ما خلت منه رسالة عليٍّ. فهل ترك عليٌّ أمْرَ إعلان الحرب لشاعر لا قرار له في الحدث؟ ولِمَ لم يعلنه عليٌّ بنفسه؟!(٢). إن هذا باعث على التوقف في قبول مثل هذه المراسلات.

ومن شعر النجاشي الذي ذيلت به رسالة علي(٣) :

دَعَنْ يا معاويُ ما لن يكونـــا فقد حققَ اللهُ ما تَحْذَرونَـــــا
أتاكمْ عليٌّ بأهلِ الحجــــــازِ وأهلِ العراقِ فما تَصْنَعونَــــا

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٨-٥٩.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٦-٥٩.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٥٨-٥٩.

على كلِّ جرداءَ[١] خيفانـــــةٍ[٢] وأشعثَ نهدٍ[٣] يسرُّ العيونـــــا
عليها فوارسُ مخشيـــــــــــــةٌ كأسدِ العرينِ حمينَ العرينـــــا
يرونَ الطعانَ خلالَ العجـــــاجِ وضربَ الفوارسِ في النقعِ دينا

وهناك نموذج آخر يتضمن أربع رسائل متبادلة بين عليٍّ ومعاوية، استشهد كلٌّ منهما بشعر للمُخَارق في رسالتين، واستشهدا في رسالتين أخريين بشعر لأوس بن حجر[٤].

إن الحدث أكبر وأهم من أن يتحول إلى مساجلات شعرية لا غاية منها إلا إظهار ثقافة كلِّ قائد ومحفوظه من الشعر، الأمر الذي يظهر الحدث تافهاً بسيطاً، ويحيل الشخصيتين الرئيستين في الحدث إلى شخصيات متهافتة. فمن يتابع هذا الشعر ويحاول ربطه بالرسائل النثرية يجد فجوة بين النثر والشعر الذي بدا من جهة المضمون والمستوى الفنّي قد أُلحق بالرسائل، ويؤكد أنه لم يكن جزءاً منها أصلاً.

وقد وقع الرواة في اضطراب حين ألحّوا على إقحام الشعر في المراسلات، وظهر هذا الاضطراب واضحاً في مراسلات معاوية مع ثلاثة من رجالات الإسلام، هم: عبد الله بن عمر بن الخطاب، وسعد بن أبي وقاص، ومحمد بن مسلمة، إذْ حملت الرسائل النثرية الموجهة إليهم مضامين متباينة، في حين أن الشعر الذي ذيلت به رسالة ابن عمر قد جمع معاوية فيه الرجال الثلاثة في توجيه واحد، وجاء فيه[٥] :

ألا قلْ لعبدِ اللهِ واخصصْ محمدا وفارسَنا المأمونَ سعدَ بنَ مالكِ
ثلاثةُ رهطٍ من صحابِ محمـــدٍ نجومٌ ومأوى للرجالِ الصعالكِ
ألا تخبرونا والحوادثُ جمـــــةُ وما الناسُ إلا بين ناجٍ وهالـــكِ
أَحِلٌّ لكمْ قتلُ الإمامِ بذنبِـــــه فلستم لأهلِ الجَوْرِ أولَ تـــاركِ
وإلا يكنْ ذنبا أحاطَ بقتلِـــــه ففي تركِه واللهِ إحدى المهالـــكِ
وإما وقفتمْ بين حقٍّ وباطـــــلٍ توقفَ نسوانٍ إماءٍ عَـــــواركِ

والخطاب في المقطوعة السابقة مُوَجَّهٌ إلى الشخصيات الثلاث، وهذا يعني أن الرسائل كانت من نسخة واحدة نثراً وشعراً، أو أن الكلام المنثور مختلف والشعر واحد. ومع ذلك فالروايات تتابع أن معاوية ألحق رسالة سعد مقطوعة شعرية أخرى، وخلت رسالته إلى ابن مسلمة من الشعر، وردّ ثلاثتهم على معاوية نثراً وشعراً[٦].

(١) جرداء: الفرس القصيرة الشعر.
(٢) خيفانة: الفرس السريعة.
(٣) نهد: الخيل الجسيمة المشرفة.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٨٥-٣٨٧.
(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٧٢-٧٦، وانظر كذلك مراسلة معاوية لأبي أيوب الأنصاري، ص: ٣٦٨.
(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٧٢-٧٧.

مرويات وقعة صِفِّين الشعريّة فنياً :

إن قارئ أشعار صِفِّين التي رواها المنقريّ يقف عند بعض الملامح الفنية التي تبعد الكثير من الأشعار عن هذه الحقبة وعن الشخصيات التي نسب الشعر إليها. ويناقش الباحث هذه الملامح قياساً بشعر عصر صدر الإسلام والشِّعْر الأموي؛ إذ يجد فجوة واسعة بين شعر صِفِّين وهاتين المرحلتين، وهذا الحكم ليس عاماً على شعر صِفِّين، بل على جانب كبير مما حملته رواية المنقريّ.

أ. التكرار وتشابه التراكيب:

يظهر تشابه كبير بين تراكيب المقطوعات وكأنها صادرة عن شخصية واحدة، أو أنها نسخ محرفة عن أصل واحد. وتجلى هذه الملمح في شعر الحرب إذْ تفخر كل قبيلة بدورها في القتال وبطولتها:

قال عبد الله بن خليفة الطائي[1] :

يا طيئَ الجبالِ والسهلِ معـــــــاً إنا إذا داعٍ دعا مضْطَجَعــــــــا

وقال بشر بن العشوش الطائي[2]:

يا طيئَ السهولِ والجبـــــــالِ ألا انهضوا بالبيضِ والعوالـــــي

وحملت كثير من المقطوعات مطالع متقاربة جداً مثل[3]:

قد صابرتْ في حربِها كِنَانَــــــة والله يجزيها بها جنانَــــــــه
قد ضاربتْ في حربِهـــــا تميمُ إن تميما خطبُها عظيــــــــمُ
قد حافظتَ في حربِها بنو أســــدْ ما مثلُها تحتَ العجاجِ من أحدْ
قد ضاربتْ في حربِها هـــوازنْ أولاك قوم لهم محاســــــنُ

وقال الأصبغ بن ضدار الأزديّ [4] :

ألا ليتَ هذا الليلُ أطبقَ سَرْمَـــدا على الناسِ لا يأتيهمُ بنهـــــارِ

وقال معاوية بن الضحاك[1] :

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٩.
(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٩.
(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣١٠-٣١٣.
(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٤٦٦-٤٦٧.

ألا ليت هذا الليلُ أطبقَ سَرْمَـــدا   علينا وأنّا لا نرى بعده غــــــدا

وقال معاوية بن أبي سفيان لما جاءه جرير بن عبد الله البجلي حاملاً رسالة من عليّ(٢) :

تطاولَ ليلي واعترتني وساوســـي   لاتٍ أتى بالترّهاتِ البسابـــسِ(٣)

أتانا جريرٌ والحوادثُ جمــــــةٌ   بتلكَ التي فيها اجتداعُ المعاطسِ(٤)

وقال عمرو بن العاص فيما جاء به جرير(٥) :

تطاولَ ليلي للهمومِ الطَّـــــوارقِ   وخولَ التي تجلو وجوهَ العواتقِ(٦)

وإن ابنَ هندٍ سائلـــــي أن أزورَه   وتلكَ التي فيها بناتُ البوائـــقِ(٧)

أتاه جريرٌ من عليّ بخُطـــــــــةٍ   أمرَّت عليه العيشَ ذاتِ مضائـــقِ

وشاع هذا التكرار في الشعر الذي قيل مناصرة لعليٍّ بن أبي طالب؛ إذ إن قارئه يلاحظ التشابه الكبير في تراكيب هذه المقطوعات والمضامين التي حملتها، الأمر الذي يشي بقائل واحد عَبَّرَ عن وجهة نظره بأحقية عليٍّ في الخلافة، وصاغها في مقطوعاتٍ عدّة، ونسبها إلى شخصيات معينة(٨).

ومن مظاهر التكرار الأخرى أن مقطوعة تروى وتنسب إلى شخصية معينة أو لشاعر، ويأتي الراوي بعدها يقول عبارة تضيف مقطوعة أخرى إلى الشاعر أو الشخصيّة في الحدث ذاته، ولا فرق فيما تضمنته المقطوعتان. ولا ندري أي واحدة منهما هي الأصل أو الأقرب إلى الأصل، وأيهما زيادة(٩) ونورد مثالاً مما قيل على لسان الأشعث بن قيس الكندي مبيناً رأيه في علي وبيعته(١٠) :

أتانا الرسولُ رسولُ علـــــــــيٍّ   فَسُرَّ بمقدمِه المسلمونــــــــــا

رسولُ الوصيِّ وصيِّ النبـــــــيِّ   له الفضلُ والسبقُ في المؤمنيـــنا

بما نصحَ اللهُ والمصطفـــــــــى   رسولَ الإله النبيَّ الأمينــــــــا

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤٦٨، وانظر، ص: ٤٤٠.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٣.

(٣) البسابس: الباطل.

(٤) المعاطس: الأنوف.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٥.

(٦) العاتقة: الشابة أول ما تدرك.

(٧) البوائق: الدواهي

(٨) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦-٢٠، ٢٢-٢٣.

(٩) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢١-٢٤، ٥٢-٥٣.

(١٠) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٣.

يجاهدُ في اللهِ، لا ينثنـــــــــي، جميع الطغاةِ معَ الجاحدينـــــا

ومما قيل على لسان الأشعث أيضا(١) :

أتانا الرسولُ رسولُ الوصـــــيِّ عليٌّ المهذبُ من هاشـــــــمِ
رسولُ الوصيِّ وصيِّ النبـــــــيِّ وخيرِ البريةِ من قائـــــــــمِ
وزيرُ النبيِّ وذو صهـــــــــرِه وخيرُ البريةِ في العالـــــــمِ
له الفضلُ والسبقُ بالصالحـــات لِهَدْيِ النبيِّ به يأتمــــــــــي
محمداً أعني رسولَ الإلـــــــه وغيثَ البريةِ والخاتـــــــــمِ
أجبنا عليا بفضلٍ لـــــــــــــه وطاعةِ نصحٍ له دائـــــــــمِ
فقيهٌ حليمٌ له صولـــــــــــةٌ كليثِ عرينٍ بها سائـــــــمِ
حليمٌ عفيفٌ وذو نجـــــــــدةٍ بعيدٌ من الغدرِ والماثـــــــمِ

ب. المفردات والتراكيب:

بدت كثير من مفردات شعر صِفّين وتراكيبه متهافتة وضعيفة السبك، وابتعدت عن المتانة والجزالة. وإذا ما قوبلت هذه الأشعار بشعر المواقف المشابهة في الفتوح والردة، أو في المراحل التي تلت صِفّين فإن فرقاً كبيراً بينها يتجلّى للباحث(٢)، والأمر نفسه يلاحظ بين شعر صِفّين ونثرها؛ فالتباين واضح بين الاثنين؛ إذ ظهر النثر أكثر قوةً، ومتانة، واعتناءً بتراكيبه وألفاظه، أما شعر صِفّين حسب رواية المنقريّ فلم يرتقِ إلى مستوى النثر، ولا إلى مستوى الشعر قبله وبعده(٣).

وقد برز هذا الضعف في شعر المواقف القتالية التي عنيت بالفخر والهجاء، وتتويج القتال بالشعر فرحاً بالنصر. وبالرغم من تَبَوُّءِ هذا الغرض مساحة كبيرة من رواية صِفّين الشعرية إلا أنه فقير جداً إلى مفردات الحرب والقتال؛ إذ قَلّما يحظى الباحث بألفاظ دالّةٍ على الأسلحة، وتقسيمات الجيش، ووصفٍ

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٢٤.

(٢) انظر، المغربي، إبراهيم محمد غماري، **شعر الفتوح الإسلامية في العصر الأموي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٦، العبيدي، ناهي إبراهيم محمد، **أدب معارك تحرير العراق في صدر الإسلام (دراسة تحليلية توثيقية)**، رسالة ماجستير، بغداد، ١٩٨٦، العتوم، علي، **ديوان الردة (جمع وتحقيق وشرح)**، ط١، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ١٩٨٧، القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٧، عبهري، كمال، جبري أمين، **شعر الصراع بين الإسلام وخصومه في عصر النبوة**، ط١، دار المناهج للنشر، عمان، الأردن، ١٩٩٩.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٦.

للمعارك الدائرة الطاحنة بين الفريقين، التي ذهب ضحيتها الآلاف[١]، حسب رواية المنقريّ، فحرب بهذه القوة وبهذا الالتحام بين المقاتلين، وبهذا العدد من الشعراء والشعر حريٌّ بها أن تكون غنية بكل ما يتصل بالقتال من نواحٍ مادية ومعنوية، تصف نشوة النصر ومرارة الهزيمة، كما كانت غنية بشعر لا يصمد وجوده أمام النقد والتوثيق.

ويلاحظ الباحث على مَرْوِيَّات المنقريِّ الشعرية هبوطاً عاماً في المستوى الفني، وركاكة في التعبير لا تتناسب مع تلك المواقف التي ينبغي لها أن تجعل الشعر يفيض بعفوية صادقة، وعاطفة حارة تكفل له مستوى فنياً رفيعاً ونظما رصيناً. فافتقر الشعر إلى الجانب الفنيّ الذي يُعْنَى بالصورة بأشكالها وتنوعاتها المختلفة؛ فالعبارة النثرية الموزونة طاغية على الشعر الذي ظهر مباشراً في طرحه للمواقف المختلفة، وإن ظهرت الصورة في الشعر فإنها تظهر باهتة سطحية لا عمق فيها ولا جمال.

ويعود هذا المستوى الفني الضعيف إلى أنَّ الرواة حَمَّلوا الشعر مضامين بدت أقرب إلى السرد التاريخي الذي يعيد صياغة الأحداث والمواقف والرسائل والخطب بعبارة موزونة، الأمر الذي أظهره جافّاً لا صدق فيه ولا فن[٢].

ونستدل على ضعف الشعر عموما بالأمثلة التالية:

قال الأشعث بن قيس[٣]:

ميعادُنا اليومَ بياضٌ الصبـــــــحِ ... هل يصلحُ الزادُ بغيرِ ملـــــحِ
لا، لا ولا أمرٌ بغير نصـــــــحِ ... دبّوا إلى القومِ بطعنٍ سمـــــحِ

قال علقمة بن عمرو[٤]:

يا عجباً للعجبِ العجيــــــــــبِ ... قد كنتَ يا عوفُ أخا الحروبِ
وليس فيها لك من نصيـــــــــبِ ... إنك، فاعلمْ، ظاهرُ العيـــوبِ

قال النضر بن عجلان الأنصاري[٥]:

قد كنتُ عن صِفِّين فيما قد خـــلا ... وجنودِ صِفِّين لعمري غافـــلاً
قد كنتُ حقاً لا أحاذُر فتنـــــةً ... ولقد أكونُ بذاك حقا جاهـــلاً

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٥٥٦-٥٥٩.

(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٤١-٤٢، ٦٣-٦٤، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٨٣، ٨٤، ١٦٢، ١٣٧-١٣٩، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨.

(٣) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٦٦.

(٤) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ١٩٤.

(٥) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص: ٣٦٥.

------------------ ------------------

كيف التفرقُ والوصيُّ إمامنُــــا لا كيف إلا حيرةً وتخـــاذلاً

قال خزيمة بن ثابت(١):

قد مرَّ يومان وهذا الثالــــــثُ هذا الذي يلهثُ فيه اللاهــــثُ

هذا الذي يبحثُ فيه الباحـــــثُ كم ذا يرجّى أن يعيشَ الماكثُ

الناسُ موروثٌ ومنهـــم وارثُ هذا عليٌّ من عصاه ناكــــــثُ

قال عمرو بن العاص(٢):

معاويَ إن نكلتَ عن البِـــــرازِ لك الويلاتُ فانظرْ في المخازي

معاويَ ما اجترمتُ إليك ذنبـــا وما أنا في التي حدثـــتْ بخازي

وما ذنبي بأن نادى علـــــــيٌّ وكبشُ القومِ يُدعى للبــــرازِ

فلو بارزتَه بارزتَ ليثـــــــا حديدَ النابِ يخطفُ كلَّ بـــازي

ويزعمُ أنني أضمرتُ غشـــــا جزاني بالذي أضمرتُ جـــازي

أضبعٌ في العجاجةِ يا ابنَ هنـــــدٍ وعندَ الباه كالتيسِ الحِجَـــازي

المنقريّ راوية إخباريّ:

إنَّ الدلائل السابقة تُبَيِّن بوضوحٍ أنَّ المنقريَّ لم يكن يتحرى الدقة والتوثيق في روايته الشعرية المتعلقة بوقعة صِفِّين، وأنه حاول بثَّ الكثير من الأفكار والوقائع غير المثبتة عن طريق الشعر، دون التنبه للخلل الذي أحدثه الشعر في الرواية. ويُعزِّز هذا الحكم الموقف الذي اتخذته كتب الرجال من المنقريّ؛ إذْ قال فيه ابن حجر العسقلاني" "رافضي جَلْدٌ تركوه"(٣)، وقال العقيلي: "شيعيٌّ، وفي حديثه اضطرابٌ وخطأ كثير"(٤)، وقال أبو خيثمة: "كان كَذّاباً"(٥)، وقال أبو حاتم: "واهي الحديث، متروك"(٦)، وقال الدار قطني: "ضعيف الحكم"(٧)، وقال العجلي: "كان رافضيّاً غالياً .. ليس بثقة ولا مأمون"(٨)، وقال الخليليّ: "ضعَّفه

(١) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٣٩٨.
(٢) انظر، المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص: ٢٧٦.
(٣) ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي، (ت ٨٥٢هـ/١٤٤٨م)، **لسان الميزان**، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٦، ١٨٧/٧.
(٤) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.
(٥) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.
(٦) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.
(٧) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.
(٨) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.

الحُفّاظَ جِدّاً"[١]، وقال الذهبيّ: "رافضيٌّ مسلّت، تركوه"[٢].

الخاتمـــــة

وبعد:

فلعلّ فيما قيل ما يدعو إلى إعادة التأمل والتدبر في الشعر الذي تضمنته مرويَّات وقعة صِفِّين. ولعلّ الخاتمة أنسب موضع لطرح السؤال الآتي:

ما الدور الذي أداه هذا الشعر في رواية الأحداث ؟ أو ما الغاية التي من أجلهـا صنع الرواة الشعر وألصقوه بأحداث صِفِّين وشخصياتها ؟

وللإجابة عن هذا السؤال يمكن بيان جملة من الملاحظات عَلَّها تضيء جانباً من الإجابة، تعزز ما سبق:

أولاً: يرجح أن قصد المنقريَّ من وقف كتابٍ لصفين كان إشاعة روايته التي يريد للوقعة، ونشرها بين الناس، ولا سيما العامة منهم، ولتحقيق هذه الغرض فإن الشعر يؤدي هذا الدور، إذ إنه يضفي حيوية وتشويقاً، فضلاً عن سهولة حفظه وتداوله.

ولو تتبع القارئ مرويّات صِفِّين الشعريّة فسوف يتبين له أن الشعر كان الشخصية المحورية في الأحداث، وقد تمثلت هذه البطولة في مظاهر مختلفة متنوعة، من أبرزها :

أ. التأثير في شخصيات الحدث، وتحريك ظروف الوقعة؛ فكثرت عبارات تشير إلى ذلك، مثل: "حرَّكَنا بشعره"[٣]، و"فلما بلغ شعره معاوية قال"[٤]، "فلما انتهى شعره إلى أهل العراق قال أثال.." [٥] و "بات عندنا الليلة، وحركنا بشعره"[٦].

ب. أعطي الشعر تأثيراً أقوى من النثر، فإذا روي حوار، أو خطبة، أو رسالة، وأتبع الرواة النثر بمقطوعة شعرية فإن الروايات تسند التأثير إلى الشعر وإنْ ظهر أضعف سبكاً، أو نُسِبَ إلى مجهولين[٧].

ج. إذا أريد التأثير في شخصيات الأحداث فالشعر هو المختار لتأدية هذا الدور بنجاح، وإن كان

(١) ابن حجر، **لسان الميزان**، ١٨٧/٧.

(٢) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد، (ت٧٤٨هـ/١٣٤٧م)، **المغني في الضعفاء**، تحقيق: أبو الزهراء حازم القاضي، ط١١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ٤٥٦/٢. وانظر، ابن عدي، (ت٣٦٥هـ/٢٩٧٥م)، **الكامل في ضعفاء الرجال**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ٢٨٥/٨-٢٨٦.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٦٧.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٤٧.

(٥) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٤٤.

(٦) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٤٦٧.

(٧) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٣٩-٤٠، ٤٤٦-٤٤٧.

الشاعر مجهولاً، وليتأمل القارئ أمر معاوية في قوله: "اقذفوا إلى الأشعث شيئاً تهيجونه على عليّ"[١]. وهذا الشيء قصيدةٌ تنسب إلى شاعرٍ غُفْلِ الاسم والهوية[٢]، ومن ذلك: "وإذا رجلٌ ينادي ..، فحرك ذلك عليّاً"[٣]، "فإذا مناد ينادي إلى جنب منزل الأشعث ... فلما سمع الأشعث قول الرجل أتى عليّاً ..."[٤].

د. أظهرَ الشِّعرُ كُلَّ ردود الأفعال الإيجابية منها والسلبية، فاختلفت الأطراف شعراً، واتفقت شعراً كذلك، وللقارئ أن يتتبع كل ما دار بين معاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص؛ ليرى مصداق ذلك[٥].

ثانياً: للشعر دور تعزيزيٌّ مُهِمٌّ في الخبر التاريخيّ المسرود، أو النثر المتصل بالحدث، سواء أكان رسائلَ أم خطباً، أم حواراً، فإذا ما روي أن علاقة يشوبها عدم الثقة والعداء بين معاوية بن أبي سفيان وعمرو بن العاص فإن رواية شعر متبادل بينهما يؤكد هذا الزعم ويقويه. بالإضافة إلى إظهار عمرو بن العاص بصورة المؤيد لعليٍّ، والمفضّل عليّاً على معاوية؛ لأن الحق معه، لذلك نسب إلى عمرو شعر يؤكد هذا.

ثالثاً: يرافق نشر حادثة صِفّين وإشاعتها إخفاء لبعض الحقائق وإظهار لأخرى، في محاولة لتقديم صورة نظيفة ونقية لحزب عليٍّ بن أبي طالب لتصل إلى الناس وتقنعهم بها، فالشعر أظهر تفانياً غير عاديٍّ لأصحاب عليٍّ، وأظهر القبائل وكأنها قد ضحَّتْ بكلٍّ غالٍ ونفيسٍ في سبيل إحقاق الحق لعليٍّ، والوقوف إلى جانبه. بالإضافة إلى شعر القتال وما فيه من مبالغة؛ لإبعاد صورة المتخاذلين وذوي العزيمة الضعيفة عن أذهان الناس.

رابعاً: إطالة الحدث وإعطاؤه بُعْداً قصصياً مُشوِّقاً؛ ليغدوَ أقرب إلى الناس. وهذا الأمر قد قارب رواية صِفّين للمنقريّ من الأدب الشعبيّ أو السيرة الشعبيّة؛ لذلك تحول الحدث إلى مطارحات شعرية ونثرية، وكانت المفاضلة فيما يُدَبِّجُهُ كلُّ فريقٍ من الشعر والنثر، وفيما يُحَسِّنُهُ من الرَّدِّ المُفْحِمِ للآخر، دون العناية اللازمة بأصول البحث والتَّحَرِّي، أو التزام الحيدة في انتقاء الرواية وإثباتها.

وَلِبَثِّ التشويق في ثنايا الحدث عن طريق الشعر فقد تخير الرواة مواضع الشعر التي تؤدي هذا الغرض؛ لذلك كثّف الشعر في المبارزات في ساح القتال، وفي الأحداث التي تتعلق بطرفي القتال المتحاربين

---

(١) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ١٣٩.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ١٣٩.

(٣) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ١٦٤-١٦٥.

(٤) المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ١٦٥-١٦٦، وانظر: ص ٤١-٤٢، ٤٩-٥٠، ٥٤-٥٥، ٤١٦-٤١٨، ٤٢٤-٤٢٦.

(٥) انظر: المنقريّ، **وقعة صِفّين**، ص ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٩، ٤٧٢-٤٧٣.

وفي النقاشات التي دارت بينهما؛ لذلك كثر الشعر الذي قيل في الرَّدِّ على معاوية وحزبه، والإساءة إليهم.

وخير مثال: شعرٌ منسوب لشخصيتين، هما: قيس بن سعد بن عبادة، والأشتر، مالك بن الحارث النخعيّ، وكلاهما من كبار مناصري عليٍّ بن أبي طالب. أما قيسٌ فإن الرواة لم ينسبوا إليه إلا شعرا يتصل بموقفه من معاوية وحزبه، وأمّا حين خطب في شيعة عليٍّ وحَرَّضَهُم على القتال لم يُسْنَدْ إليه ولو بيتٌ واحدٌ من الشعر، مع أن هذا الموقف هو الذي يُحْتاجُ فيه إلى الشِّعر للتحريض والتأثير[١]، والأمر ذاته –إن لم يكن أكثر وضوحاً- عند الأشتر؛ فكل ما نُسِبَ إليه كان متصلاً بالقتال، والانتصار على جند معاوية واحداً تلو الآخر، على حين أن خُطَبَهُ في جند عليٍّ حين حثهم على القتال ونبذ التراخي خلت من الشعر[٢]. فالشعر يغدو أكثر تأثيراً في النفوس إذا ارتبط بالصراع مع الآخر.

أيمكن قبول هذه المرويّات الشعريّة على أنّها شاهد عصر، أو على أنّها وثيقة تاريخيّة يستعان بها لقراءة حدث بحجم وقعة صِفِّين بكل تداعياتها، وأثارها في مسيرة تاريخ الدولة الإسلامية فيما بعد؟!

(١) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٧٥-٧٦، ٢٣٦-٢٣٧، ٤٢٨، ٤٤٦-٤٥٠.

(٢) المنقريّ، **وقعة صِفِّين**، ص ٩٥، ١٧٤-١٨٣، ٢٣٨-٢٣٩، ٤٧٩.

وعي التاريخ في روايـــة " باب الشمس" لإلياس خوري

زهير محمود عبيدات *

تاريخ استلام البحث: ٢٠٠٦/٥/٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٧/٢٦

ملخّص

تقترب هذه الدراسة من فضاء رواية " باب الشمس " للكاتب اللبناني إلياس خوري، إذ تركّز على البعد التاريخي إلى جانب البعد الفني،وقدرة الكاتب على مزج هذين البعدين من أجل أن يقدّم لنا عملاً فنياً يسرد فيه مرحلة هامة من مراحل القضية الفلسطينية، دون أن يتغاضى عن الجانب النقدي في مسيرة هذه الثورة، فقد دقّق طويلاً وباح بما لم يستطع أحد أن يبوح به . وقفت الدراسة عند الحكايات التي استثمرها الكاتب وحوّلها " تقنية فنية"، وجعلنا نعيش المأساة كما عاشها أبطالها في اللحظة التي ولدت فيها الأحداث . توقفت الدراسة عند مفاهيم التاريخ المختلفة، وانتهت إلى أن ثمة وعياً فردياً بما كان يدور من وقائع وأحداث تاريخية غير أن حالة الضعف العربي حالت دون تغيير شيء، فلاذ العربيّ بالحكاية يحقّق فيه ما عجز عن تحقيقه في الواقع . وانتهت الدراسة إلى أن التاريخ الذي عرضته الشخصيات هو تاريخ الضحية، فكان من الطبيعي أن تكون علاقتها بالتاريخ عدائية وأن تكون صورته في أذهانها قاتمة، غير أنه رغم المعاناة فقد لاحظنا ارتباط الشخصيات بالوطن المحتل والسعي لبناء عالم جديد / عالم باب الشمس، في الأرض المحتلة.كما تبيّن أن الرواية مؤهّلة لأن تكون من وسائل الحوار والاقناع والعبور الثقافي نحو الآخر،و أنّ الشخصيات كانت تعي ما يدور حولها من أحداث خطيرة كان لها تأثيرها في رسم التاريخ العربي المعاصر .

Abstract

This study tackles the theme of *Bab AL-Shams* novel by the Lebanese writer Ilyas Khori. It stresses on both the historical as well as the technical dimensions. Further, it demonstrates the author's artistic skill of incorporating these two dimensions in the hope of coming up with an artistic (picturesque) work of art, thus enabling him to narrate a critical stage of the Palestinian issue. The author spared no effort in illustrating some criticism in the course of this revolution, that is, he contemplated and meditated for long. Also, he unlike others, versed freely and critically.

Additionally, this study discusses and explores techniques which are geniusly transferred into an artistic and picturesque mechanisms, thus enabling us to witness the real tragedy as if we are living in it, from the very beginning of the events. Also, the study tackles some different historical concepts, thus concluding that there was a sort of individual awareness that used to encompass certain historical events.

Results were always unpleasant due to the state of Arab weakness at that time; the Arab writers restored to tales trying to achieve and fulfill their lifelong ambitions which were difficult to achieve in reality.

The study concludes that the history which was portrayed by the characters was the history of the victim. So, expectedly, it should have an aggressive relationship with history and have a dark image in mind. But regardless the anguish and torment then, we noticed some characters' loyalty, allegiance and relatedness to homeland, trying to prepare and create a new world like that of the world of *Bab AL-Shams* in the occupied land, so as to overcome life deficiencies and troubles. Also, it appears that this novel is much qualified to be a good means of dialogue, persuasion and a cross-cultural exchange with" the other".

Finally, characters are aware of the surrounding threats and hazards, thus having a strong and positive impact on drawing up lines of the contemporary Arab history.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

مقدّمة

تتوقف الدراسة عند رواية " باب الشمس " للروائي إلياس خوري، وهي من الروايات التي تُرجمت إلى الفرنسية والعبرية، وتمّ تحويلها إلى فيلم سينمائي.تركّز على البعد التاريخي وقدرة الكاتب على مزج هذا البعد بالجانب التخييليّ الفنيّ، ليصنع عملاً روائياً يحكي قصة النضال الفلسطينيّ ونكبة ١٩٤٨، ويتخذ من "تعاقب حكايات الشخصيات" و " تعدّد حكاية الواقعة الواحدة " تقنيّـــةً فنيّـــة. كما تـــبرز الدراســـة القيمة التاريخية والقيمة الفنيّة للحكايات، وبالتالي قدرة النصّ على جعل القارئ يعيش المأساة ويعاينها كما عاشتها الشخصيات وعاينتها، بعيداً عن الكلام عليها أو الحديث عنها من الخارج.

تتوقف الدراسة عند " مفهوم التاريخ " و " صناعة التاريخ " و" كتابة التاريخ " و " قراءة التاريخ " و" سلطة التاريخ " و" التاريخ بين الذكريات والذاكرة " من خلال قضية فلسطين.وتتوقف عند دور الوقائع في تشكيل صورة التاريخ في ذهن الشخصية، وتعرض ثلاث تجارب : عربية وصينية وإسرائيلية، وصورة التاريخ لديها وموقفها منه . وتتوقف عند الجانب النقدي في الرواية بوصفه أحد تجليّات الوعي التاريخي، وعند نقد اللحظة الراهنة ونقد الحكاية، وعند صورة الواقع القائمة مقابل الصورة التي قدّمتها الحكاية. وأخيراً تتوقف عند رؤية الأمل في بناء عالم جديد في الوطن المحتل رغم فضاءات الموت التي تجلّل الرواية.

تثور في فضاء الدراسة تساؤلات نستحضرها أمام الآثار الإبداعية المترجمة إلى لغات أخرى كهذه الرواية المترجمة إلى العبرية،ومدى ملاءمتها لأن تكون وسيلة من وسائل العبور الثقافي وتعريف الآخر بقضايا الأمة، وعند دورها في الحوار و الإقناع وفي التواصل بين الحضارات، مما يلقي بالمسؤولية على الجهات التي تتولى اختيار النصوص وترجمتها.

اعتمدت الدراسة على حوار النص من الداخل، وعلى مصادر تاريخية وقفت عند علم التاريخ، وعلى دراسات ومقالات وقفت عند الرواية من جوانب مختلفة، أهمها دراسة أحمد الجوّة [١] القيّمة التي أشارت إلى البعد النقدي إشارة سريعة، فجاءت هذه الدراسة لتتوقف طويلاً عنده بوصفه شكلاً من أشكال الوعي بالتاريخ، وبوصفه إشارة على وعي ما كان متعيّناً إدراكه في اللحظة التاريخية التي حدثت فيها الأحـــداث، حتى عند الشخصيات الشعبية التي لم تكن تتمتع بقسط وافر من المعرفة.

(١) الجوة، أحمد، " التاريخي والإنشائي في باب الشمس لإلياس خوري " . مجلة " **فصول** " ملف العدد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٦٣/شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص ٢٨١-٣٠٥ .

-١-

الحكي والحكاية :

تحكي رواية " باب الشمس " التاريخ النضاليّ الفلسطينيّ،منذ ثلاثينات القرن الماضي إلى التسعينات منه، وما تعرّض له أهل فلسطين في بعض البلدان العربية من مذابح،كمذبحة صبرا وشاتيلا. ويذكر الكاتب في الصفحة الأخيرة من روايته أنه اعتمد على شهادات الفلسطينيين وحكاياتهم الشفهيّة، وعلى ما وقع بين يديه من وثائق وكتب تؤرّخ للثورة الفلسطينية في تاريخها المعاصر.(١)

وعلى الرغم مما في هذه الحكايات من " تخييل " فإننا لا ننكر " تاريخيّتها "، فقد استند "التخييل" إلى "التاريخ" في الوقت الذي أُلبس فيه "التاريخ" ثوب "الحكاية" التخيّليّ الفنيّ، مما حوّلها تقنيةً فنيةً ووسيلةَ تعبير عن قسوة التاريخ وتنكيله بضحاياه. وقد اعتمد المؤرّخ الإسرائيلي جورج سقب على قيمة الرواية التاريخية في نقده لهذه الرواية، ووقف عند بعض أحداثها بوصفها وقائع حقيقية.(٢)

استطاع الكاتب أن يحوّل " الحكاية " إلى أداة فنيّة تجمّعت من خلالها حكاياتٌ متناثرة تؤكّد المصير المشترك لشعب مضطهد محتلّ، فكانت لسانَ حال الضحيّة في زمن دخول المشروع الفلسطيني في السبات، فأشتات الحكايات تكوّن الحكاية الفلسطينيّة الكبرى. كما استحالت الحكاية إلى "علاج"، فكانت من أدوات" إيقاظ "يونس وإنقاذه من الغيبوبة. والخلاصة، أنّ "الحكاية" كانت بوحاً و استنطاقاً لما في أعماق الشخصيات، وكانت بعثاً لحكايات ربما كانت ستضيع في متاهات الصمت، فضلاً عن أنّ الحكايات يضيء بعضُها الآخر. إنّ الرواية التي نحن بصدد دراستها رواية حكايات (٣)، يظهر ذلك من خلال شخصياتها، وقد أشار الراوي غير مرة إلى أنّ جدّته أغرقته بالحكايات(إنّ القصص كالخمر تتعتّق حين تُروى.جرار القصص روايتها ؟)(٤).

لقد تأثّرت السرديّة الحكائيّة في رواية " باب الشمس " بالسرديّة الحكائيّة العربيّة التراثيّة، كاستخدامها صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان"،وصيغة " من الأول "، وبـ " تناسل " الحكايات كتناسل حكايات " ألف ليلة وليلة "، مما قاربَ بينها وبين عالم الخيال واللامعقول، وبين ظواهر من الغرائبية والعجائبية والأسطورية والملحميّة، واختلط فيها الواقع بالخيال،والحلم بالحقيقة، والوعي باللاوعي، حيث يتساوى القصّ بالواقع، ويصير الذي كان كأنه ما كان، والذي ما كان كأنه كان، من غير أن تخلو

---

(١) خوري، إلياس، رواية " **باب الشمس** " . ط٢، دار الآداب،بيروت،١٩٩٨، ينظر، ص٥٢٨

(٢) ينظر : القلعي، عميل، مقالة " **ألف ليلة وليلة فلسطينية** " ترجمة : علي مزهر، Baytalimizher، ١٣تشرين الثاني، ٢٠٠٢، من الإنترنت، ص٢.،

(٣) من الحكايات:" مجنونة الكابري،نهيلة،أبو معروف،أبو محمود،نعمان،ريم،شمس،شاهينة،أم حسن،دينا،نعمان الناطور.

(٤) **الرواية**، ص ١٦ .

الرواية من الروح النقدية الساخرة حيناً، أو أن تضيع الحقيقة وسط ركام الحكايات حيناً آخر.

لقد تأثّر قصّ إلياس خوري بقصٍ أشبه بحكايات " ألف ليلة وليلة "،على الرغم مما بين القصّين من مفارقات بين : ليالي العشق وليالي الموت، وبين الحرص على حياة الذات الراوية /شهرزاد، والحرص على حياة الآخر أو المتلقي المفترَض/ يونس، الغارق في غيبوبته.

نشير في صدر هذه الدراسة إلى أنّ شخصيات شعبيّة تولّت القصّ الحكائيّ، فتعدّدت بذلك مصادر قصّ الحكاية الواحدة وأساليب قصّها وربما مضامينها أحياناً. لقد أصغى النصّ إلى بوح أبناء هذه الفئة واستمع إلى صمتهم، وتعاطف معهم وهم يعيشون المآسي التي تعرّضوا لها.

وقد تعدّدت التسميات التي استخدمها الدارسون في الإشارة إلى هذه الفئة، من فقراء وفلاحين وعمّال، وإلى دورها الكبير في صناعة التاريخ وتوجيهه،، فقد أشار غرامشي **Gramsci** إلى ظاهرة " الثانويين " **Subaltern**، وعدّ الاهتمام بها مما يميّز الوعي التاريخي الحديث. كما استخدم إدوارد سعيد تعبيرات " التابعين " و "الفقراء المهمّشين " و " الأصوات المُستثناة"، وبيّن أن الاهتمام بهذه الفئة هو بعث الحياة في صمتهم وذاكرتهم، مثلما هو وعيٌ بأهمية الذاكرة الشفوية وإعادة بناء ما تمّ تدميره أو استثناؤه من خلال الصمت[(١)].

من هذه الشخصيات " الشعبيّة" أو "الثانويـــّة" أو " المهمّشة " أو "الأصوات المستثناة " نجد الشخصية المريضة والضحيّة والمشوّهة والمشلولة "يونس والراوي خليل المصاب بالعمود الفقري"،كما نجد الشخصية المكسورة"دينا"،ونجد الهائمة والمجنونة، وشخصيات تعاني أزمة " فَقْـــد "الأبناء والآباء" أم حسن التي فقدت أربعة " و " أم أحمد التي فقدت سبعة " و " يونس الذي قتل اليهود ابنه إبراهيم "،و" الراوي خليل الذي قتل اليهود والده قبل أن يراه "،وأخرى تعاني من الشيخوخة والعمى " والد يونس " وشخصيات تعاني من ضياع أحد الوالدين " اختفاء والدة الراوي "، وشخصيات نجت من بطن الموت مثل "يونس" و"سليم ودينا " اللذين عُثر عليهما حيّين بين جثث قتلى مذبحة شاتيلا.

- ٢ -

فضاء الموت :

يفضي بنا فضاء النصّ إلى " عالم الموت "، حيث يسرد فيه المظلومون حكاية نكبتهم الفلسطينية بما فيها من موت وتهجير وتقتيل وضياع.

---

(١) سعيد، إدوارد، مقالة " من الصمت إلى الصوت ". ترجمة صلاح حزيّن، منشورة في كتاب " **حوارات ومقالات** "، تقديم وتحرير د. محمد شاهين، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٦٢، ١٦٥، ١٨٥ .

وتبدو في الرواية، ظواهر تدلّ على موت البشر وتغيّر المكان وعلى قتامة الزمن، تبدّت في شخصياتٍ منكوبة وضائعة ومهاجرة ومشوّهة وهائمة وفاقدة عقولها بعد الاحتلال،مثل "مجنونة الكابري" التي كانت تجمع العظام، فأخافت الناس في وقت كان الجليل يرتجف خوفاً، كما تبدّت في أصوات الموتى وأشباحهم وأطيافهم. أمّا ظواهر الموت المكانية فقد تجسّدت في المقابر والنُصُب التذكارية والبيوت المهدّمة والقرى المهجورة والأشجار المقلوعة.(١)

ليس من الغريب، إذن، أن تبدأ الرواية بموت أم حسن بعبارة (ماتت أم حسن) (٢)، وأن يقول أبناء مخيم شاتيلا عنها" ماتت أمّنا "، وأن يتلو خبرَ موتها مشهدُ مرض يونس الأسدي النزيل في مشفى الجليل،حيث يشرف عليه الراوي الدكتور خليل. حول هذه الأحداث وحول هاتين الشخصيتين يدور السرد، و تُنـــزَع الروح من جسد أم حسن وجسد يونس وجسد الوطن.

لقد تشكّلت شخصية الفلسطيني ومواقفه في "فضاء الموت" هذا، فهو يعاشره ويواجهه، وهو "فراريّ" لا ينسى وطنه ولا ينام، وهو عبورٌ دائمٌ نحو الوطن، غير أنـــّه لا يقبل أن يكون لاجئاً يأنس بمكانٍ خارج بلاده،مما دفع أمّ حسن إلى القول (فلسطين لن تعود قبل أن نموت جميعاً) (٣)، لذا انتظم "يونس" في "الجهاد المقدّس" مع عبد القادر رحمه الله وفي "كتائب الفداء العربي" ثم في "حركة القوميين العرب" ثم في" قيادة إقليم لبنان في حركة فتح".

وفي "فضاء الموت" هذا، بدت الأمّ الفلسطينية وهي تروي حكايتها مع الموت والحرب، وتقرأ ما في ذاكرتها المؤلمة، وما تعانيه من أزمة " الفقد "، يتوزّع زمانها بين ماضٍ مؤلمٍ مرتبطٍ بالمذابح، وحاضرٍ ترفض أن تحوّله إلى ملهاة أو إلى مادّة إعلاميّة تثير الحزن والشفقة، ومستقبلٍ دربـُـه شاقـــةٌ وطويلة، تقول أمّ أحمد السعديّ عن أولادها(أعرف أنهم لا يريدونني أن أحكي عنهم،ربما،كلما حكيت عنهم تذكروا المذبحة،الأموات يتذكرون،والذكريات مؤلمة كالسكين) (٤).

وفي "فضاء الموت"هذا،ومن هذا الركام الفجائعيّ رسمت الشخصيّة الفلسطينيّة شكل علاقتها بالتاريخ، فكانت عدائيّة تقوم على الصراع. ومن هذا الركام نفسه، تشكّلت في ذهنها صورة التاريخ، فارتبطت بالوحش والكلب والدمّ، رأته ظالماً، مشوّهاً، يكتبه الأقوياء، فيطمسون الضحايا في حياتهم وفي

(١) قالت أم حسن (**لا أدري يا ابني، قريتكم مهجورة، وطرقاتها اختفت، والبيوت ليست مهدّمة، لكنها متكئة على ما يشبه الخراب .لا أعرف لماذا تصبح البيوت هكذا حين يهجرها أهلها، البيت المهجور مثل المرأة المهجورة، يتقوقع على نفسه كأنه يتساقط، لا أثر للحياة في قريتكم ... قالت إنها سمعت حفيف الأغصان المليئة بأرواح الموتى**) ينظر : الرواية، ص ٢٨ .

(٢) **الرواية**، ص ٩ .

(٣) **الرواية**، ص ١٠ .

(٤) **الرواية**، ص٢٥٢ .

موتهم، وتُنسى قصصهم بمذابح أكبر، وتُقام في الجهة الأخرى النصبُ التذكارية للقائمين على مؤسسة الموت ظناً منهم أنهم بأفعالهم هذه يدخلون التاريخ ونحن شعب قرّر أن ينسى من كثرة ما تراكمت عليه النكبات، مذابح تمحو مذابح، ولا يبقى في الذاكرة سوى رائحة الدم) [١]. دون أن يدري هؤلاء أن الحرب قبرٌ ولا تحتاج إلى أضرحة وشواهد.

ولنا بعد ذلك أن نتصوّر قسوة التاريخ على شخصية ترى آمالها لا تتحقّق إلاّ في فضاءات الموت، و" الوحدة " لا تتجسّد إلاّ في مذابح جماعية ومقابر جماعية،ويصير الحصول على مقبرة " نصراً "و" فوزاً "، ولا غرابـــة، بعد ذلك،أن تتحوّل،في نظر هذه الشخصية،رموز الحياة والولادة إلى رموزٍ للموت،لذا لم ترَ أم أحمد السعدي في بطنها نبعَ حياةٍ،بل "مقبرة" تفوح منها رائحة الموت والدم بدل رائحة الولادة،فصارت،بعد أن فقدت أبناءها،ترى أنها تنجب الموت لا الحياة،كانت أمّ أحمد السعدي بحقّ أكثر حزناً من مقبرة(الحمد لله أننا استطعنا جمعهم في موتهم،كما جمعهم الدهر في حياتهم)[١]، تزغرد وتهتف (انتصرنا وصار عندنا مقبرة)[٢].

إيقاع الموت حاضرٌ في الرواية،يساوقه إيقاعُ الرحيل.في الرواية موتى وراحلون،وفي الرواية بؤسٌ مقيم تبدّى في صورة امرئ يخرج من بيته حافياً،في ليلة ماطرة،قدماه تغرقان في الوحول،يركض باتجاه قبر،يمدّ يده كي يمسك بحبال المطر[٣]،في صورة تذكّر بصورة الفتاة العارية التي طالعتنا بها رواية "ثلاثية غرناطة"في صفحتها الأولى.

وعلى الرغم من معاناة الشخصيات من جراء النكبات التي تعرّضت لها، إلاّ أنّها حملت أسماء توحي بالأمل وتُقبِل على الحياة وترفض الموت، وتتمحور حول " السلامة" و"النجاة " و" السعادة "، مما يدفعنا إلى التساؤل : أين " سلامة " يونس المُكنّى بـِ " أبو سالم " الذي لم يسلم من المرض ؟، وأين " نجاة " أم حسن التي كانت تُكنّى أيضاً بـِ "أم ناجي "،التي لم ينجُ أحدٌ من أبنائها الأربعة؟،وأين "سعادة" أمّ أحمد السعدي، بعد موت أبنائها السبعة" ؟ وأخيراً، أين " سلامة" سليم بعد مقتل أهله في المذبحة " ؟، أمّا خليل فهو صديق يونس ورفيقه وممرّضه وطبيبه.

ويلفت النظر أيضاً ما يتعلّق ببنية المجتمع الفلسطيني، فالنكبات والمصائب التي حاقت بهذا المجتمع جعلت أبناءه يشعرون أنهم جسدٌ واحد، فقد تفرّغت أم حسن للعمل "قابلة قانونية" في المخيم تستقبل المواليد

---

(١) **الرواية**، ص٢٧٥

(٢) **الرواية**، ص٢٤٨ .

(٣) الرواية، ص٢٤٩ .

(٤) ينظر : **الرواية**، ص ٥٢٧ .

الجدد، وكانت ترى أبناءها الأربعة الذين فقدهم في كلّ أبناء المخيم، وبذلك صارت الأمّ الفلسطينية أمّاً لكلّ أبناء المخيم ،وصار الأبناءُ أبناء لكلّ الأمهات،وبذلك تتكامل دورة الحياة في المجتمع الفلسطيني بين موت وحياة.

يثير وقوفُ الرواية أمام وقائع التاريخ وضحاياه، وأمام الموت والرحيل، لدينا شهوةَ الحديث عن التاريخ كما ظهر في الرواية، وهو ما يشكّل موضوع حديثنا القادم.

-٣-

التاريــخ :

وقفت الرواية أمام مسألة التاريخ: مفهومه وحركته وصناعته وصورته التي اختلفت بحسب زوايا النظر إليه، في غير محور :

١-فقد نظرت بعضُ الشخصيات إلى التاريخ من زاوية "المصير المحتوم" الذي تنتهي إليه الحياة البشرية، وتذهب هذه الرؤية إلى أنّ الموت حقيقةٌ أزليةٌ وأنه المنتصر الدائم على الحياة، وأنّ كلّ ما عداه وهمٌ: الخلود والنصر والهزيمة. وبالتالي لا قيمة للاستيلاء على أوطان الآخرين طالما أنّ الموت يهزم الجميعَ والأرضُ تحتضنهم، لذا كان صدور بعض الشخصيات من هذه الرؤية اعترافاً بموتها واندحارها أمام الزمن،وتساءلت: لماذا يتقاتل البشر، إذن، إذا كانت الحياة فانية والأرض وارثـــة ؟لماذا يحتال الإنسان على الزمن بالتاريخ، فيتوهم الخلود ووراثـــة مَن سبقه؟

وحقيقة الأمر،فقد لاذت الشخصيات بهذه الرؤية من أجل أن تفسّر عجز الأمة وهزيمتها أمام الآخر في أرض الواقع، فكانت مهرباً من الواقع أو ملاذاً،فلا أقلّ من أن تعزّي نفسها، بأنّ الدنيا فانية والأرض تحتضن الجميع،ولهذا راحت تنعت التاريخ باللؤم وكره المنتصرين،بدل التحديق في المرآة وتحسّس الأخطاء والعيوب. وتقترب هذه الفكرة مما ذكره "فيكو" من أنّ "العناية الإلهية"هي التي توجّـــه البشر بطريقة غير مباشرة، وبالتالي ثمة تاريخ مرّت به كل الشعوب –كل على حدة – في مرحلة نشأتها ونموها وتطورها ونضوجها ثم تدهورها وسقوطها.وأشير في هذا السياق،إلى ما يوحي بالغموض والتعارض والازدواجية في بناء فيكو المذهبي بين"فكرة العناية الإلهية"وفكرة"الإنسان هو صانع تاريخه"،فكيف يتفق أن يصنع البشر تاريخهم في الوقت الذي توجّـــه فيه العناية الإلهية حركة التاريخ؟وكان هذا من أسباب عدم فهمه في عصره وإغفاله فترة من الزمن. وهكذا يبدو أننا أمام صانعين اثنين لحركة التاريخ: الإنسان والعناية

الإلهية[1]. ويمكن أن يُفهم حديث فيكو على النحو التالي: أنّ الإنسان هو صانع التاريخ،غير أنّ هناك مراحل حتميّة في مسيرة كلّ أمة وكلّ شعب في النشأة والنمو والتطور والنضوج ثم التدهور والسقوط،أي أنّ ثمّة حتمية في التاريخ الذي يصنعه الإنسان،وهي الحتميّة التي نجدها في حياة الإنسان"الولادة، الشباب والقوة،ثم الضعف والموت". وهي الفكرة نفسها التي وقف عندها ابن خلدون في مقدمته عندما تحدث عن دورة الحضارات منذ نشأتها حتى انهيارها.

٢- المفهوم الثاني الذي توقفت عنده الرواية هو "بشريّـــة" التاريخ ودور الإرادة البشريّة والفعل الإنسانيّ في صناعته، وهو ما ذهب إليه "فيكو" أيضاً، من أنّ الإنسان هو صانع تاريخه، [2]وما ذهب إليه أيضاً " العروي " عبدالله، من أنّ التاريخ هو تاريخ البشر بالبشر[3]، وأنه محكومٌ بالتغيّر.

بدا في الرواية أن التاريخ العربي المعاصر هو "تاريخ الضحيّة" و "تاريخ الموت والهزيمة"، وهكذا سلّطت هذه الرؤية الضوء على الهزائم (فنحن حتى الآن لم نساعد إلا أنفسنا على الهزيمة، وفرشنا للإسرائيليين أرضنا بدمنا، كي يمشوا عليها منتصرين) [4].

نشير هنا إلى أنه إذاكان لفظ التاريخ يطلق على " مجرى الحوادث الفعلي"، فإنّنا نتحدث في السياق نفسه، عن " موجدي التاريخ " أو "صانعي التاريخ"، كما نتحدث عن "سلطان التاريخ "حسب ما ذكر هرنشو [5]، وعن "حكم التاريخ ".

استعانت الرواية، عبر مساجلتها التي عقدتها بين ثلاث تجارب حضارية : عربية وصينية وإسرائيلية — استعانت بالتجربة الصينية مثالاً على "صناعة التاريخ "، وعلى دور الفكر في توجيه التاريخ وصناعة الواقع، وكيف ينتفض حيّاً بين أيدي مَن يدافعون عن وطنهم. وهي درسٌ تبيّن كيفيّة تحوّل أفكار القادة والأبطال والثورات "ماوتسي تونغ والثورة الثقافية" إلى أفعال بنّاءة ومنجزات تُكسب الأمةَ قوةً وهيبة،وكيف يكون للحرب معنى وللثورة طعم خاص على غير ما وجدنا في حروبنا الداخلية، ومن هنا آمنَ الصينيون أنّ ماوتسي تونغ يعيش ألف سنة أخرى.

إنّ مَن يصنع التاريخ يشعر أنه داخله،ويكتب صفحاته،ويشعر أنّ للغة حياة وأنّ للكلمات معاني

(١) أبو السعود، عطيات، **فلسفة التاريخ عند فيكو** . منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٩٧، ص ٤٦، ٢٤٦،٢٤٧ .

(٢) السابق، ص ٤٦ .

(٣) العروي، عبدالله، **مفهوم التاريخ** .ج١" الألفاظ والمذاهب"،ط١،نشر المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٢، ص ٣٤.

(٤) الرواية، ص ١٢٨ .

(٥) هرنشو، ج، **علم التاريخ** .ط٢، ترجمة عبدالحميد العبادي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ١٩٨٢)، ص ٦ .

وسحراً. لذا كرّر الراوي عبارة " هذا هو التاريخ "باعتزاز(١). لقد وضعت الرواية، عبر هذه المقارنة، أيدينا على مواقع الخلل في مسيرتنا، وعلى النقاط القاتمة في تاريخنا.

لقد صنعت الإرادة الصينيّة التاريخ الصيني وحوّلت الذاكرة/التاريخ إلى برامج وأفعال، وترجمت أفكار قادتها إلى واقع، فأنجزت بذلك معنى الثورة، وصار للثورة الثقافية دورها في صناعة التاريخ الصينيّ المعاصر وللأمة حضورها وهويّتها. وهكذا اقترنت صناعة التاريخ لدى الصينيّ بـ"وجود" الأمة الصينية وفعاليّة ثورتها، تظهر من الالتزام بأشكال السلوك العام، وانتهاءً بالاقتناع بفكرة الصراع القائمة على وضوح الرؤية والهدف (في الصين تعلّمنا كيف يعيش الإنسان في التاريخ) (٢).

يُصنع التاريخ، إذن، بـ " بالنحن " وبالثورة، لا بالمصالح الخاصة وكسر رقبة الوطن لمصلحة الخاص، وهذا من بواعث قلق الراوي وهو يقارن هذه التجربة مع التجربة العربية المعاصرة القاتمة، من خلال قضية فلسطين، وهكذا فعلاقة الصينيّ مع التاريخ وديّة غير قائمة على الصراع والافتراس، لم يرَه وحشاً أو كلباً كما يراه العربيّ هذه الأيام (في الصين وجدت نفسي في التاريخ، وشعرت بقدرتي على القيام بأي شيء، ولم أخفْ من نفسي أو عليها) (٣).

وتجدر الإشارة إلى أنّه لابدّ من أن تواكب صناعةَ التاريخ رؤيةٌ نقديةٌ واضحة، لهذا استخدم الكاتب تقنية " المرآة "، كي يشعر صانع التاريخ أنّ عليه أن يكون قارئاً ومقروءاً في الوقت نفسه، بمعنى أنه شخص ومرآة في آن، وأنّ عليه أن يعي حركة التاريخ، حيث يكون الوقوف أمامها وقوفاً أمام الآخر، وكأنه بهذا يرى صورته في الآخر.فالتاريخ، بحسب"مارتن لوثر"،كالمرآة، إذا ما أُمعن النظر فيه انعكست على صفحته النفس على حقيقتها،ومن هنا تبرز أهمية اتخاذه معياراً للحكم على السلوك. (٤)

٣- أما المفهوم الثالث الذي وقفت عنده الرواية، فيركّز على "الوجه الإنسانيّ " للتاريخ، وبهذه الرؤية يكتسب التاريخ صورته الإنسانية الأخلاقية، وبالتالي يصبح الدفاع عن القيم بوّابة واسعة لصناعة التاريخ والدخول فيه، وبمعنى آخر يصبح موت القيم الإنسانية نهاية التاريخ. لذا فلكلّ ثورةٍ هدفٌ إنسانيّ نبيل تسعى إلى تحقيقه إلى جانب أهدافها الخاصة، بل إنّ التزامها بهذا البعد الإنسانيّ الأخلاقيّ يكسبها شرعيّة إنسانيّة، لذا أخذ الراوي على رجالات الثورة الفلسطينيّة أنهم لم يدافعوا عن "الإنسانية" التي كانت تتهددها الحروب،حين كانت النازيّة تقتل اليهود، في الوقت الذي كانوا يستجدون العطف والمساعدة مثلما يستجدي العرب والفلسطينيون النصرة من الآخرين دون أن ينجدهم أحد، مما يدلّ على أنهم كانوا خارج

(١) **الرواية**، ص ١٥٧ .

(٢) **الرواية**، ص ١٥٢ .

(٣) **الرواية**، ص ١٥٦ .

(٤) صبحي، أحمد محمود، **في فلسفة التاريخ** . مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، بلا تاريخ، ص ١٠٦، نقلاً عن : د. أبو زيد، حكمت : التاريخ تعليمه وتعلمه حتى نهاية القرن ١٩، مكتبة الأنجلو ١٩٦١، ص٤٧ .

التاريخ، فصاروا ضحيـــّة من ضحاياه (ألم تروا في وجوه هؤلاء الذين سيقوا إلى الذبح شيئاً يشبه وجوهكم ؟ لا تقل لي إنك لا تعلم، ولا تقل ما ذنبي ؟ أنت وأنا وكل الناس في الكرة الأرضية، كان يجب أن يعلموا ولا يسكتوا ويمنعوا ذلك الوحش من افتراس ضحاياه بتلك الطريقة البربرية التي لا سابق لها.لا لأن الضحايا كانوا يهوداً، بل أيضاً،لأن ذلك الموت، كان يعني موت الإنسان فينا.... ربما كان يجب أن نفهم، لكننا - لكنكم كنتم خارج التاريخ، فصرتم ضحيته الثانية) (١).

إنّ وقوف الرواية عند الصراع العربي الإسرائيلي، من هذه الزاوية، رسالة إلى الصهاينة مفادها أنّ العدوان لا يصنع تاريخاً مشرقاً ولا يسطّر صفحات مضيئة فيه،فالحرب البعيدة عن المعيار الأخلاقي أخرجت كثيراً من الأمم من حضرة التاريخ في وجهه المشرق.

ولابدّ من أن نشير هنا إلى أنّ مفهوم التاريخ عند مؤرخي الإسلام قد ركّز على العبرة، وعلى الجانب الأخلاقي الذي يمكن ان يستنبط من وقائع التاريخ، فمسار التاريخ لا بدّ أن ينطوي على حكمة ما(٢).وهي الفكرة نفسها التي أخذ بها " هيجل " في ما سمّاه "التاريخ العملي أو البرجماتي "، الذي يهتم باستخلاص الدروس الماضية التي يمكن أن يستفاد منها في الحاضر.(٣)

٤ - أمّا المفهوم الرابع للتاريخ الذي أفرزته الرواية فهو المفهوم "الزمانيّ"، وقد راوحَ مَن نظر إليه من هذه الزاوية بين أن يكون التاريخ" ذكريات "، أو أن يكون " ذاكرة "، وفرقٌ ما بينهما كبير. فـَ " الذاكرة" رؤيـــةٌ تستحضر الماضي إلى الحاضر المعاصر، فينبعث حيّاً في الحاضر،ويتمّ إسقاطه على القضايا المعاصرة. كما تستند "الذاكرة" إلى تاريخ الأمة وثقافتها وحضارتها وفكرها وعقيدتها وشخصياتها التاريخية لتشكّل بذلك هويّتها. أما "الذكريات" فتحوّل التاريخ إلى عاطفة، يعود إليه الإنسان حين تهيج عواطفه ويحنّ إليه. وعلى كل حال تبقى "الذكريات " حبيسة الماضي .

تبـــدّى التاريخ، في الرواية، في صورة " ذكريات "في أحيان كثيرة، وترك آثاره في طريقة التعامل معه، واستحال مناسبةَ حنينٍ إلى زمانِ ماض مفقود، مع الاحتفاظ بكل ما يذكّر بالماضي، من مفاتيح وصور وصناديق ومكنونات المُخيّلة، إلى حدّ ظلّ سيلُ الحنين والذكريات يفترس حياةَ الشخصيات أمداً بعيداً. لم يتحوّل التاريخ إلى "ذاكرة " يُبعث حيّاً، ولا إلى معاصرٍ يتمّ إسقاطه على قضايا الحياة المعاصرة، إلاّ في حالات نادرة، مع أنّ الرواية تطمح إلى تحويله إلى " ذاكرة " كي لا يظلّ حبيس " الذكريات".

كاد يونس، وهو من مناضليّ الثورة الفلسطينية، يسقط في دائرة النسيـــان ويتحول إلى شبـــح من الماضي تطويه متاهات الصمت،بدليل ما كان ينتظره في مشفى العجزة أو المجانين، مما عبّر عنه خليل، الذي كان بمثابة ذاكرة يونس، بغضـــبٍ (هل نحن شعب بلا ذاكرة ؟... أنت وأنا في هذا العالم الـــذي

(١) **الرواية**، ص٢٩١ .

(٢) صبحي، أحمد محمود، **مرجع سابق** ، ص ١٠٥ .

(٣) هيجل، **محاضرات في فلسفة التاريخ** . ج١، ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريـــا . ط٢، دار التنـــوير للطباعة والنشر، بيروت ،١٩٨١، ص ٣٦ .

يقذف بنا إلى النسيان.أنت محظوظ يا سيد يونس. هل تستطيع تخيُّل نفسك من دوني ؟لو كنت مكاني، فقط لفهمت أن الأصعب لم يأت بعد.... وتأتي الذكريات. هل تريدني أن أصنع حياتي من الذكريات ؟ أعرف أنك سوف تنتفض وتقول إنك لا تحب الذكريات، فأنت لا تتذكر لأنك تعيش، رقصت كل حياتك على حبال الموت، لم تقتنع أن النهاية جاءت، كي تجلس على رصيفها وتتذكّر." نحن لا نتذكر سوى الموتى "، قلت لي، لكن لا، أنا هنا على خلاف عميق معك، فأنا أتذكر عبرك كي أعيش.) (١). ويقول يونس أيضاً) لم أعد كي أنهي حياتي في الذكريات، عدت كي أبدأ، كي لا أنسى الطريق) (٢)، بمعنى أنّ "الذاكرة" تتجه نحو المستقبل بعد أن تستحضر الماضي وتفعّله، في حين أنّ "الذكريات" عبورٌ نحو الماضي مع البقاء فيه.

تمجّد الرواية رموز الذاكرة الحيّة لأنها تتجه نحو المستقبل،وتشفق على من يتعلّق بالذكريات، لأنها تتوقف عند أعتاب الحنين العاطفي، مثلما أشفقت"نهى" على الرجال (لأنكم تعيشون في الذكريات،ولا تجدون غير الماضي متكأً لحياتكم)(٣).وهكذا، يبدو أنّ الجدّة كانت تستمد وجودها من ارتباطها بالماضي، لهذا كانت حريصة على أن تشمّ رائحة فلسطين في مخدتها المحشوّة بالأزهار الفلسطينية عندما تتوسّدها، وحرصت أن تودعها لدى الراوي قبل موتها. بدا الفلسطينيون في الرواية وهم " يسقون صورة ماضيهم ماءً " فقد كانت جدة خليل تسقي صورة والده الميت، لعل الماضي ينهض من جديد ويحتل الحاضر.(٤)

لقد تبدّت قضية الوطن وكأنها قضية " مكان أو جغرافيا "، في ضوء الرؤية التي ترى أنّ التاريخ "ذكريات"، بمعنى أنه نُظر إليه من خلال " البعد الجغرافي" للتاريخ فحسب،واختُصرت، بناء على ذلك، قضية فلسطين في " غياب" أو "عودة " أهلها، مما أفرز فهماً قاصراً لمعنى" السقوط"، لا يتجاوز"سقوط المكان" إلى "سقوط الإنسان وهزيمته"،لذا رأى أحمد علي الجشي سقوط الغابسية بهذه البساطة (قال إنها تنتظرنا...قال إن القضية بسيطة، ولا تحتاج مجهودًا كبيرًا، نحمل حالنا ونرجع. ماذا يستطيعون أن يفعلوا بنا، ننصب خيامنا هناك كما نصبناها هنا، وننتظر حتى نعيد تعمير ما تهدم من البيوت.... قال إن البيوت لم تتهدم، فقط الأسقف الترابية تهاوت على الأرض، ونستطيع ترميمها في أيام. "... لن نقوم بعملية عسكرية " قال : " الهدف ليس القتال، آخذك كي تتفرج على بلادك، ألا تحب رؤية بلادك " ؟ حين قال كلمة " بلادك "، سمعنا العويل في غرفة الجدة، وفهمنا أن المرأة ماتت. لم يتحرك أحد من الرجال من مكانه، لكن دموعهم انهمرت بغزارة.) (٥) إن موت الجدّة الذي تزامن مع لفظ كلمة " بلادك " له مغزى

---

(١) **الرواية**، ص ١٧٠ .

(٢) **الرواية**، ص ٢١٨ .

(٣) **الرواية**، ص ١٩١ .

(٤) صالح، فخري : مقالة "بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكايات عن " باب الشمس " لإلياس خوري في زمان الانتفاضة الثانية ".

www.nizwa.com

(٥) **الرواية**، ٣٢٢ .

في أن هذا المنهج لا يعيد أوطاناً. لذا عكف عيسى على جمع مفاتيح أهل الأندلس وسيجمع مفاتيح القدس كذلك، ويكتب عنها كتاباً، يقول عيسى (لم أبكِ على عكا القديمة التي تكاد تتساقط، بل بكيت على المفتاح)[١].

كان لهذا التعلّق العاطفيّ آثاره المختلفة،فمن جهة أدّى إلى طمس الحقيقة وغيابها،ومن جهة أخرى أدّى إلى خلطٍ وربما تناقضٍ بين الحبّ والحنين إلى الماضي،وبين عدم احترام رموز التاريخ المشرقة،رغم أنها تشكّل جانباً من ذاكرة الأمة في الوقت نفسه.وأخذ هذا التعلّق بعداً خرافياً في بعض أبعاده، وارتبط بالجهل والبخور الذي ينبغي أن يكون أبعد ما يكون عن أدبيّات أيّ ثورة،فانحجبت الرؤية المميّزة(كان الدخان يعميكم يا أبي، بخوركم لم يكن بخوراً،كان دخاناً يعميكم ويسقطكم أرضاً.)[٢]

لقد ترك هذا المنهج آثاره في طرق التعامل مع الآخر وفي حلّ القضايا المصيرية،فكان تعاملاً عاطفياً في كثير من الأحيان،ابتعد عن العقلانيّة والموضوعيّة والقراءة الصائبة، تقدّمت فيه"الذكريات"على"ذاكرة الأمة"في النظر إلى التاريخ.

وتبرز في هذا السياق تساؤلات عن جدوى ربط أشرطة سود وإضاءة شموع على شجرة السدر،التي ذكرها الرواية مراراً،ما قيمة الدموع التي ذرفها سكان مخيم شاتيلا بعد زيارة أم حسن منزلها الذي سكنته امرأة يهودية ؟وماذا ينفع الاحتفاظ بالمفاتيح بعد ضياع الأرض وتحطّم الأبواب؟ هكذا،بدا العربي ضحيّة، يستدرّ الشفقة باكياً، في الحوار الذي جرى بين أم حسن واليهودية التي سكنت بيتها(هذا بيتي وهذا إبريقي وهذا تختي، والزيتونات والصبر والأرض والفوّارة وكل شيء)[٣]،وأخيراً ماتت أم حسن وهي مازالت تبكي إبريقها الفخاريّ ومن نظرات الشفقة القاتلة،غير أنها لم تتحدث عن الحقّ التاريخي وعن ارتباط المكان بالتاريخ والشخصيات بل راحت تستجدي الحلّ.

صدرت رؤية الراوي عن وعيٍ بدور البطل التاريخي في التأثير بحركة التاريخ ورفض المصير الذي ينتظره: التعفّن أو النسيان أو مشفى العجزة أوالمجانين،لذا قال الراوي ليونس(عيب أن نترك بطلاً مثلك يتعفّن في سريره)[٤]،واحتجّ على ما آلَ إليه رفيق دربه المناضل عدنان أبو عودة الذي كان يتمتّع بوعي متقدّم بحقه التاريخي وهو يدافع عن وطنه في المحكمة الإسرائيلية(هذه أرض آبائي وأجدادي،أنا لست مخرّباً ولا متسلّلاً،أنا عدت إلى أرضي)[٥].رفض الراوي إرسال يونس إلى مستشفى العجزة لأنه يمثّل شكلاً

(١) **الرواية**، ص ١١٣ .
(٢) **الرواية**، ص ٣٢٨
(٣) **الرواية**، ص ١٠٩.
(٤) **الرواية**، ص ٦٨ .
(٥) **الرواية**، ص ١٣٦ .

من أشكال الذاكرة /التاريخ.قضى المناضل عدنان سنوات في سجون الاحتلال،وحين رأى القيد في سجون وطنه أُصيب بتشنّج عصبيّ، مثلما أُصيب يونس بالهذيان حين رأى السرير في المشفى، وهكذا توزّع مصيرهما بين "الهذيان" و"التشنّج" خوفاً من "القيد "و "الموت في السرير".

وهكذا، عكست الرواية منهجين حدّدا شكل العلاقة بالتاريخ : منهج يقوم على تقديس التاريخ وعدم إخضاعه للنقد، لا يأتيه الباطل من قريب أو بعيد، نحنّ إليه ونبكي عليه،وآخر يدعو إلى صناعته بالنضال والمقاومة والدفاع عن الحقوق والقيم مستنداً إلى ذاكرة الأمة، ممثلاً بشخصية يونس الذي ردّ بغضب على ما قالته أم حسن (بدل أن تعلّق بلادك على الحائط،اكسرْ الحائط واذهب.يجب أن نأكل كل برتقال العالم ولا نخاف،فوطننا ليس حبات برتقال، وطننا نحن)[١].

وأخيراً، كشفت هذه المقاربة عن رؤية نقديّة تغلغلت في الرواية، لتحاور أفكار مَن كان لهم دور في حركة التاريخ وتوجيهه، وهي رؤية نهضت على " وعـــيٍ بالتاريخ"، كانت " الرؤية النقديـــة " أبرز تجليّـــاتـــه وتمثـّلاتـــه، وهو موضوع حديثـــنا التالي .

- ٤ -

التاريـــخ النقـــديّ :

من المفيد القول إنّ القصد من دراسة الآثار المتخلّفة عن الماضي، والروايات الشفوية واحدة منها، هو تفسير الحاضر وجلاؤه وتوضيحه، كما يرى هرنشو [٢]، وإنّ "التاريخ النقدي" يهتم بدرس الروايات المختلفة ونقدها، والمقاربة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون،كما يرى هيجل[٣].

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن "باب الشمس"، فإننا نجد أنّ الراوي لم يحصر مهمته في سرد الحكايات التاريخيّة، بل خلطَ هذا السرد مع نقد تلك الروايات في إطار ما نستطيع أن نطلق عليه "التاريخ النقديّ ". فكان "النقد"وعياً تاريخيّاً تمثّل في حوار يونس وخليل وأفكار شخصياتٍ فاعلة في حركة التاريخ.

تؤسّس رواية " باب الشمس " للبعد النقدي للتاريخ، فما وردَ فيها من روايات مشفوعٌ بضروبٍ من التعليق وإبداء الأحكام وإبراز المواقف من القصص المسرودة، وهكذ يتبدّى أن التدوين التاريخيّ ليس هدف الرواية، بقدر ما هو نقد التاريخ، كما يرى أحمد الجوة [٤].لقد اعتمد الراوي منهجية نقدية تقوم على

(١) **الرواية**، ص ٢٩ .

(٢) هرنشو، ج . **مرجع سابق**، ص ١٠ .

(٣) هيجل، **مرجع سابق**، ص ٧١ .

(٤) الجوة، أحمد، **مرجع سابق** ،ص ٢٩٦، ٢٩٧ .

الإفصاح عن مواقفه وآرائه إزاء ما يُروى من روايات،فامتزجت الرواية بالنقد في سياق واحد، مما دفع بالسردية الروائية إلى الأمام، فقال مشكّكاً ومكذّباً ومعلّلاً، وكثيراً ما ذكر،ساخراً،عبارة " هذا هو التاريخ!"

تبلور الوعي النقديّ في الرواية في محورين : نقد اللحظة التاريخية، ونقد الحكايات التي انبثقت عنها.

١ - نقد اللحظة التاريخيــة :

يدور الحديث هنا على نقد الواقع، ونقد الفترة التي وقعت فيها الأحداث وما تمخّض من آراء ومواقف. يمثّل يونس نقطة مشرقة في مسيرة الثورة الفلسطينية، لما تمثّله آراؤه النقدية من وعي تاريخيّ بحقيقة ما جرى وانقضى وما كان متعيّناً إدراكه واتخاذه من مواقف، وبضرورة أن تحافظ الثورة على الوجه الإنساني والقيم الأخلاقية. فقد رفضَ خطفَ الطائرات وقتلَ المدنيين (الذي يريد أن يربح الحرب، لا يقوم بأعمال بهلوانية، والذي لا يحترم حياة الآخرين، لا يحقّ له الدفاع عن حياته)[١] واعترفَ بالحقيقة المرّة في الوقت الذي لم يجرؤ أحد على الاعتراف بأنّ العرب لم يحاربوا بل قالوا(نحن لم...)[٢]، وأحسنَ قراءة الظروف العربية والدولية فأيقنَ أنّ السقوط متحقّقٌ لا محالة(وقلت إن الجليل تدحرج)[٣]، لأنّ العرب حاربوا على طريقة "الفزعة"، كما اعترفَ بتسلّل الهزيمة إلى النفوس وبالخيانة التي كانت وراء السقوط وهزيمة الجيوش النظامية.وقد أيّده في هذه المواقف أبو معروف العابد الذي عزا ضياع فلسطين إلى عدم التخطيط والاستعداد للحرب، وإلى الخيانة، قال (فلسطين ضاعت لأننا لم نحارب)[٤].كما أشار إلى أخطاء الثورة الفلسطينية، كدخولها في صراعات داخلية كانت بمثابة فخّ وقعت فيه، حَرَفَها عن مهمتها النضالية وأوقعها في أخطاء أخلاقية لا تنسجم مع دستور الثورة والمناضلين، دون أن ينسى الإشارة إلى ما تعرّضت له الثورة من مذابح : مذبحة الكهول ومذبحة الوحل وغيرهما.

إنّ حوار الراوي مع يونس هو تحديقٌ طويلٌ في المرآة ورصدٌ لأخطاء حقبة من التاريخ العربي المعاصر، إذ وقف هذا الحوار عند متاجرة المناضلين والمثقفين بالقضية وبآلام الناس[٥]، كما وقف عند وسائل استدرار المال بالشفقة ونسج الحكايات غير الصحيحة،وهاجم المثقفين وحلولهم الرومانسية (صار كل المثقفين والمناضلين لا يتحدثون إلا عن المؤسسات الدولية التي تهب المال. تحول المناضلون لصوصاً يا

(١) **الرواية**، ص ١٧٨ .

(٢) **الرواية**، ص ١٨٨ .

(٣) **الرواية**، ص ١٨٨ .

(٤) (حاربنا وحاربنا . لا تصدقوا كل هذا التاريخ الكاذب) **الرواية**، ص ١٩٠.

(٥) (عرض الكاتب إلى أولئك الذين يتاجرون بآلامهم، مثل سليم أسعد الذي ادّعى أنّ شعره الأسود صار أبيض اللون في المذبحة بعد أن وجدوه تحت الجثث، ويقول (هل صدقت حكايتي، أنا أرويها كي أبيع الشمبوان.

سيدي) [١]. وباختصار، لقد حدّق في المرآة فرأى :حلولاً رومانسية وخطباً جوفاء وتهديدات لفظية وتجارة بالقضية وبالألم. والفاجعة أنّ القاتل هو الذي أرّخ الأحداث الهامة التي حلّت بالفلسطينيين ومنها مذبحة شاتيلا، وهو نفسه الذي سوّق روايته في العالم، (عيبٌ أن لا نكتب تاريخنا نحن) [٢].

ومما يجدر ذكره، في هذا السياق، أنّ الوجدان الجمعي العام كان يعي خطورة المرحلة التاريخيّة ويدرك العيوب وأوجه القصور، غير أنه وعي فرديّ لم يمتدّ ليصير حركة عامة فاعلة في تغيير الواقع وملامح المرحلة. أمّا الأنظمة الرسمية فكانت تحاول أن تقنع نفسها بأنها لا ترى ولا تعرف، بل حجبت الحقيقة عن الشعوب، وذهبت إلى أبعد من ذلك حين راحت تتغنى بالانتصارات وتحقيق الآمال.

وقد رسمت نهيلة السابعة صورة مظلمة للواقع تحت الاحتلال،وواقع الهزيمة المفضي إلى التعايش مع المحتلّ، وأشارت إلى أنّ الآمال تحطّمت بعد أن تاه المنقذ وتأخّر، فلم يأتِ صلاح الدين المحرّر،مما اضطرها لأن تحمل الجنسية الإسرائيلية وتدّعي الدفاع عمّا بقي من الأرض،رأت مستقبلاً مظلماً وأملاً بعيداً وقبراً ماثلاً. والواضح أنّ الواقع بلغ من التردّي حدّاً صار فيه المهزومون يستعذبون الهزيمة ويتلذّذون بها ويشعرون بالسعادة وهم يبنون دولة المحتلّ بسواعدهم فوق أرضهم،ومما يفجع أنّ وَلَـدَيّ المناضل يونس " سالم ومروان "كانا من بين هؤلاء، وقد لخّصت نهيلة السابعة المأساة في قولها (كرهتهم يساقون إلى العمل عند أعدائهم،يبنون المستوطنات للمهاجرين الجدد بأذرعهم... دفنا أرضنا بأيدينا... حفرنا الأساسات لبيوت بُنيت فوق أنقاض بيوتنا،كنا نشتغل ولا نجرؤ على النظر إلى عيون بعضنا بعضاً)[٣].وقد امتزج النقد بالسخرية [٤]،وخلاصة الأمر، أنّ الرواية،بما تحمله من رؤى نقديّة،كانت مواجهةً جريئةً للذات.هذا هو عالم الواقع، إنه"عالم السقوط ".

٢- نقــد الحكايـــــة :

يدور هذا المحور حول نقد الحكاية التاريخية الشفوية التي رواها شهودٌ عاشوا الأحداث في سياقها التاريخي، وكانت بالطبع مادة التاريخ المدوّن،وقد تمثّل هذا المحور بنقد الراوي خليل، في الغالب، فدقّق في جسد الحكاية من الداخل وعرضها على العقل الواعي، وقرأها في ضوء السياق التاريخي الذي حدثت فيه، وعارضها بقوانين الطبيعة، ليكشف عن كذب مضمونها ويصل إلى ما يعتقد أنه الحقيقة.

---

(١) **الرواية**، ص ٢٥٥ .

(٢) **الرواية**، ص ٢٥٩ .

(٣) **الرواية**، ص٣٩٤ .

(٤) **(كما قالت جدّة الراوي بروح ساخرة عن زوجها (فلاّح ولا يعرف أن يفلح، ... نحن الفلاحين لا نقاتل، قلت لهم أننا لا نعرف أن نقاتل،بكرا بتجي الجيوش العربية وبتحارب . بس ما سمع كلامي)** الرواية، ص ٣٢٣.

لعله من المفيد القول، إنّ الراوي تقمّص شخصية المؤرّخ أحياناً، فبدَت روح المؤرّخ فيه، واستعان بالمنهج التاريخي وأدوات النقد التاريخي، وكان يقابل بين الروايات المختلفة،يقلّبها على وجوهها، يقف عند ما تستدعيه من قراءات، ويستنطق النصوص الصامتة، فكأنه بذلك يمارس تحقيقاً تاريخياً.

لقد أدّى "عالم السقوط"، الذي أشرت إليه قبل قليل،ببعض الشخصيات، إلى أن تنسج حكاياتٍ وتحرّف أخرى تصوغ من خلالها بطولات مزعومة، للتعويض عن الإحساس المرّ بالهزيمة، وهي حكايات تداخل فيها المتخيّل بالحقيقيّ، والصحيح بالمزيّف، وعندما جاء موعد تذكّرها اختارت تلك الشخصيات ما يروق لها ويعجبها من حكايات(كل شخص روى وصدّق حكايته التي أراد تذكرها) [(١)]،وكان لهذه الحكايات آثارها الكبيرة على كتابة التاريخ، ففي الوقت الذي كانت الجيوش العربية تنهزم أمام الصهاينة وتسقط الأرض ويترح الأهل عنها، كانت الشخصيات مشغولة ببناء عالم من البطولة الوهميّة، لا تقتنع بالفشل بل تدّعي النصر وتلوم الآخرين، وفي ظل واقع الهزيمة، لم يُسمع سوى الحديث عن البطولة، وهو ما عبّرت عنه جدّة الراوي في قولها (أنت لا تريد سماع شيء غير البطولة، وتعتقد نفسك أنك "أبطل" الأبطال،اسمع إذن، حكاية بطل آخر هو مزيج منك ومن أبيك) [(٢)]، ويقول الراوي أيضاً (لم أرَ في حياتي شيئاً مشابهاً، جيش مهزوم ينسحب منتصراً)[(٣)]. فمقابل هذه الصورة المدّعاة" النصر والبطولة" كان لابدّ من تقديم الصورة الحقيقية للواقع، وذلك بسرد حكايات الإذلال والهزيمة التي لم تُسرَد، لتدحض ادّعاء النصر والبطولة التي حاول فريقٌ ترويجها. ومن هنا تبرز أهمية فرز الصحيح من الزائف في التاريخ، مما جعل الراوي يعلّق على ما رواه صالح الجشي، الذي ادّعى بطولة ابنه الشهيد وشوّه تاريخ أبطال حقيقيين، بقوله : (أعرف أنه يكذب...،رأى الناس شيئاً لا سابق له، رأوا أباً يغار من ابنه الميت) [(٤)]

وقد وردت حكايات تحتوي في داخلها على ما ينقضها، وكان الراوي يبدي موقفه منها بروح ساخرة حيناً، كالحكايات التي وردت حول مقتل والده، و "حكاية الرجل العصفور الذي سقط من المئذنة ويداه ملتصقتان بصدره " إذ علّق عليها بقوله :" هذا هو التاريخ " و(لم أصدق جدتي، ولم أصدق التاريخ) [(٥)] فهو يشكّ في الراوي والرواية ومعقوليّتها " السقوط من المئذنة واليدان ملتصقتان ".ويبدو لنا أنه يدعو إلى قراءة التاريخ وكتابته من جديد. فهو يتساءل إزاء حكاية يونس الذي رضع من والدته دون وجود حلمه،

(١) **الرواية**، ص ١٨٨ . كما يعلّق على ما ذكرته بعض الحكايات من أنّ أم حسن التقطت المولود ناجي ووضعته في اللكن بقوله (اننا لم نقتل أولادنا ونرمهم تحت الشجر .) ٢١١

(٢) **الرواية**، ص ٢١٦ .

(٣) **الرواية**، ٩٧ .

(٤) **الرواية**، ص ١٧٧ .

(٥) **الرواية**، ص ٣١١، ينظر أيضاً : **الرواية**، ص ٣١٠- ٣١٤

كما ذكرت بعض الحكايات، يقول (الحكاية تبدو مستحيلة، لماذا لم تداو أمك ثدييها ؟ ثم لماذا يموت الأطفال ؟ لماذا لم يكن والدك يأخذ أطفاله إلى نساء القرية كي يرضعوا من أثدائهن ؟)(١).

ومن الحكايات التي لم يصدّقها الراوي حكايـــةُ موت والد الراوي، كما ورد على لسانه - علماً أن والد الراوي مات قبل ولادة ابنه، حين قُصفت ترشيحا تهدّم ومات كل شيء إلا هو، إذ نجا من تحت الركام وحوله الموتى، ذكر الراوي : "حين نشلوه اكتشف أنه حيّ وغير متألّم مع أنّ الألم كان يخرج من أعماقه دون أن يشعر بذلك"، وهنا يبدو الراوي مشاركاً في الرواية عبر تعليقاته وآرائه على الرواية التي يرويها، فخلال السرد يبيّن رأيه في ما يحكي ويسرد، بالتشكيك أو التكذيب أو النقد الساخر أحياناً، وفي كثير من الأحيان ما اختلطت آراؤه بالحكاية إلى حدّ يصعب تمييز الصوتين : الصوت الراوي والصوت الناقد (قال ياسين، إنه حين اكتشف أنه مازال حياً، قفز من أيدي الرجال، وبدأ يركض في اتجاه المنزل الذي أقاموا فيه،وكانت الأم قد رتبت كل شيء، ووقفت مع بناتها الثلاث، يحملن الحرامات الصوفية والأواني على رؤوسهن، وينتظرن ياسين، وما إن رأينه، حتى بدأت مسيرتهن الجديدة." لم تسألني أمي أين كنت، ولماذا أنا ملوث بالغبار، كانت مستعجلة "...)(٢) .

لقد كان أسلوب عرض الحكاية وعلاقة المتلقي بها، من العوامل التي أدّت إلى اختلاف روايات الشخصيات وتضاربها أحياناً، ويبدو أنّه ليس المهمّ ماذا حدث، بل كيف يُروى و يُتذكّر.(٣) بمعنى أنّ الراوي وهو يسرد حكايته يراعي مقتضيات المقام وعلاقة المتلقي بالموضوع وانتماءه الأيدولوجي ودرجة ارتباطه بالضحايا، مما يؤثّر في أسلوب حكاية الحكاية والزوايا التي يركّز عليها، فرواية حكاية أمام أناس لا يعرفون تجعلهم يظنّون أنّ ما جرى في مذبحة شاتيلا " بطولة "، ويختلف الأمر عند عرضها أمام طرف قريب من الضحايا، فالريّس جوزيف لم يكن بإمكانه الحديث عن "بطولة" أمام الراوي الفلسطيني، بل رواها بطريقة باردة ومحايدة وأدخل تعديلات جوهرية عليها، وباختصار، لقد حجبت الصورة المتخيّلة صورة الواقع الحقيقيّة.

إنّ كتابة التاريخ ينبغي أن لا تقوم على رواية واحدة،بل على روايات مختلفة وربما متناقضة.وهنا، توجّه الرواية النقد إلى إسرائيل التي تأخذ بالرواية الواحدة في إثبات ما تتوهم أنه حق تاريخي لها في فلسطين، محذّرة، في الوقت نفسه،من أن ننهج نهجهم ذلك أنّ مرآتهم لا تظهر سوى لون واحد. وقد عبّر

---

(١) **الرواية**، ص ١٩ .

(٢) **الرواية**،ص ٣٣٠.ينظر أيضاً : حكاية عزيز أيوب،ص٣٣٩-٣٤٢،وحكاية جواميس الخالصة،ص ٣٤٥،وحكاية المرأة التي ذهبت إلى منزلها ونامت فيه دون أن يكشف أمرها أحد،ص٣٣٥،وانظر بعض الحكايات الناقدة الساخرة،ص٣٣٢.

(٣) **الرواية**، ص ٢٨١ .

الراوي عن خوفه من القراءة الواحدة والرؤية الواحدة في مجالات الحياة كافة، لأنّ الرواية الواحدة جمود لا تقبل الحوار والرأي الآخر (فأنا أخاف تاريخاً لا يملك سوى رواية واحدة. التاريخ له عشرات الروايات المختلفة، أما حين يجمد في رواية واحدة، فإنه لا يقود إلا الى الموت. يجب أن لا نرى أنفسنا في مرآتهم فقط، لأنهم سجناء حكاية واحدة، كأن الحكاية تختصرهم وتجمدهم. أرجوك يا أبي، يجب أن لا نصير حكاية واحدة. حتى أنت، حتى نهيلة، أرجوك اسمح لي بتحريرك من حكاية الحب، فأراك إنساناً يخون ويندم ويعشق ويخاف ويموت. صدقني فهذا هو الطريق الوحيد كي لا نجمد ونموت.)[١]. وهكذا، ننتهي إلى أنّ الحكاية قدّمت لنا "عالم البطولة"، مقابل "عالم السقوط" الذي قدّمه الواقع.

٣ - العـــلاقـــة بالآخـــر :

وجّهت الرواية نـــقداً إلى علاقة الفلسطيني أو العربي بالآخر /الإسرائيليّ، ووقفت عند عقليّة كل منهما وزوايا النظر إلى القضية الفلسطينية. وفي هذا السياق، تلحّ على الدارس جملة تساؤلات، منها : كيف نجعل من التاريخ حجةً لنا لا علينا في محكمة التاريخ، وكيف نجعله بيّنـــة لإثبات حقّنا أمام خصمٍ يملك أشكالاً مختلفة من القوة ؟ وكيف استطاع الآخر الإسرائيلي أن يصنع تاريخاً مزوّراً وأن يقنع العالم أنّ هذا الفلسطيني المدافع عن أرضه معتدٍ وإرهابيّ، وأنه، بالتالي، هو وحده صاحب الحقّ التاريخي في فلسطين ؟ من الواضح أن الإسرائيليين صنعوا تاريخاً جعلوه في خدمة أهدافهم وأيدولوجيتهم، في الوقت الذي ذاب فيه التاريخ بين أيدينا على شكل تنازلات. لقد أمسكوا بورقة التاريخ وحوّلوه إلى ذاكرة يقظة فاعلة، فكان وسيلتهم الناجعة في محكمةٍ كانوا قضاة فيها .

عكست الرواية عقلية الإسرائيلي وعمى أيدولوجيّته التي جرّت الويل للإنسانية والشعب الفلـــسطيني، فاندفع يفتّش عن حلّ قضيته على حساب الشعب الفلسطيني، فصنع مآسي جديدة. وهكـــذا تـــضخّمت الذات لديه لتستوعب كلّ عامّ، فصارت قضيته الخاصة قضية عامة. وتشير قصة اليهودي اللبناني الذي اُتهم بقضية لواط إلى ذلك، فقد رأت الزوجة في خيانة زوجها خيانةً لدولة إسرائيل وتلويثاً لسمعتها، وقرنـــت بين مصير بيروت ومصير سدوم، ولعلها حين رافعت عن قضيتها أمام القضاء اللبناني كانت ترافع عن قضية اليهود في محكمة التاريخ، دون أن تتخلّى في هذا المرافعة عن " أرض إسرائيل "، تقول (أنا ضائعة يا سيدي القاضي، فأنا لا أملك القدرة على البقاء في بيروت، ولا الشجاعة على الهجرة الى أرض إسرائيل. ماذا أقول لهم هناك، هل أقول أنا أرملة الحاخام الذي قُتل في سرير الزنى واللواط ؟. ... أنا عمود الملح يا حـــضرة القاضي الذي يعلن حريق مدينتكم)[٢].وكشفت الرواية عن صورة العرب في مخيّلتهم، فقد عابوا ولاموا

(١) **الرواية**، ص٢٩٢ . ينظر عن تشخيص المرض، ص ٢٩٦ .

(٢) **الرواية**، ص ٣٥٩ .

واحتقروا مواقف المثقف من قضيته، ودُهشوا لأنهم وجدوا المثقف الفلسطيني يستخدم الوسائل السلمية والكلمة في المطالبة بحقه بدلاً من السلاح، فقالوا "إننا نستحقّ الهزيمة" و " أننا نعيش في أحلام اليقظة ".يقول الصحافي سميح عما قاله له المحقّق (قال إنه لو كان مكاني، ولو كانت بلاده محتلة، لما قام بتوزيع المناشير، لأنه عيب، كان عليك أن تزرع القنابل بدل توزيع هذه الأوراق. اعترفت أنني كاتب المنشور، فزاد احتقاره لي، وقال إننا نستحق الهزيمة)(١).

بيّنت الرواية موقف الأوروبيّ، من خلال الفرنسيّة كاترين،ما يعكس قصورنا عن خدمة قضايانا، فلم يشرح العرب قضيتهم و لم يخدموها كما خدم اليهود أوهامهم. فقد أبدت كاترين دهشتها وعدم معرفتها بالمذابح والشتات والتهجير وتدمير القرى، في الوقت الذي جاءت تبحث فيه عن أسماء تسع يهوديات قُتلن بعد نزوحهن مع أزواجهن إلى لبنان عام ١٩٤٨ . وقالت إنها لم تر قرى عربية مهدّمة و لم تكن تعرف أنّ الفلسطينيين طُردوا من بلادهم، في عملية " الدماغ الحديدي ".غير أنها قرّرت حين عرفت الحقيقة أن تقول للإسرائيلين : إنهم حين يقتلون الفلسطينيين، يقتلون أنفسهم أيضاً.

لقد ركّز خوري على فضح الأيدولوجيّة الإسرائيلية وما جرّته من مآسٍ. فالرواية دعوة لهم إلى أن يروا مشكلتهم في مشكلة فلسطين، وأن حلّ قضيتهم لا يكون على حساب أهل فلسطين، إنها دعوة إلى إدراك الذات في الآخر، فما حدث لهم في أوروبا لا يبرر لهم خلق مأساة جديدة. ومثلما دعت الرواية إلى أن يفتح العرب أعينهم، من خلال فتح عينيّ يونس، ليدقّقوا في عيوب واقعهم، دعت في الوقت نفسه إسرائيل إلى كشف عمى أيدولوجيتهم العدوانية.

وقفت الرواية عند الكيفيّة التي تعامل العرب بها مع قضيتهم من أجل استرداد حقوقهم. إذ تبيّن أنها قامت على ردود أفعال وتهديدات لفظية غير محسوبة بفناء إسرائيل من الوجود، مع الإيمان أنّ فناءها متحقّق والذوبان مصيرها، وكانت هذه التهديدات حجة بأيديهم كي يقنعوا العالم أنهم مستضعفون في الوسط العربي، فقد أخذوا مقولة " تجوّع يا سمك " ومقولة أن العرب "سيبيدون إسرائيل من الوجود"،مأخذ الجدّ . كما يقوم المنهج العربي على توقّع انهيار إسرائيل من الداخل في ثمانينيات القرن الماضي وأنّ لحظة التحرير قريبة، غير أنّ شيئاً من هذا لم يتحقّق. وهكذا نعوّل على ظروف خارجية في استرداد حقوقنا وليس على ما نفعله. يقول سميح الصحفي، ساخراً، للمحقّق الإسرائيليّ (ضربتموني ودعستموني، و لم أقل آخ واحدة. غداً، عندما ستقع في يدي، أرجوك لا تقل آخ، لأنني لا أحب الشفقة)(٢). تقدّم يوسف الحجار من الجنود الإسرائيليين الذين احتلّوا قريته قائلاً (إذا عاملتمونا بشكل جيد

(١) **الرواية**، ص ٣٦١ .

(٢) **الرواية**، ص ٣٦٢ .

فسنرد الحسنة بأفضل منها، غداً كما تعلمون سوف تدخل الجيوش العربية فلسطين وسنهزمكم، وعنـــدها سنعاملكم كما تعاملوننا اليوم. الأفضل لكم أن يتمّ التفاهم اليوم، اللهم إني قد بلغت)(١).

يعكس حوار نهيلة مع المحقّق العسكري موقفاً عقلانياً تمثّل في قبول العقلية العربية للتفاهم مقابل التعنّت الإسرائيلي الذي يعتصم بالقوة والأيدولوجيا العمياء، فجاءت الرواية من خلال هذه الزاوية دعوة للمحتل بأن يتعامل مع المقهور تعاملاً أخلاقياً إنسانياً، وبما يشير إلى تغيّر حالات الدول الحتميّ عبر الزمن، حسب ما يراه ابن خلدون في نظريته حول دورة الحضارات والدول، وهي دعوة للإسرائيليين أن يتذكّروا ما كان عليه واقعهم وما أصابهم، مثلما هي دعوة كي يروا مشكلتهم وأن يحتكموا إلى التاريخ، قالت نهيلة للمحقّق العسكري (أنتم أقوى وأغنى، لكنكم شيء مستحيل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد. ... إنكم تعذّبتم، لكن عذابكم لا يعطيكم الحق في تعذيبنا.... وكان يستهزئ بكلامي، قال روحي إلى لبنان عند زوجـــك... اذهب الى بولندا من حيث أتيت... أنت تأتي وتريدني أن أذهب لماذا ؟ ... قلت للمحقق العسكري عن صلاح الدين / فضحك، برزت أسنانه الكبيرة البيضاء، وقال أنتم العرب تعيشون في أحلام اليقظة)(٢)،كما قالت لهم حين اتهموها بالحبل من يونس(مخجل، سرقتم البلاد وطردتم أهلها، وتأتون لتعطوني دروســـا في الأخلاق)(٣).

وربما يكون في حوار أم حسن الهادئ مع اليهودية التي سكنت بيتها دعوة إلى الحوار والتفاهم وإمكانيّة التعايش، لكن هذه الرؤية سرعان ما تتهاوى أمام تلويح الإسرائيليين بتذويب الفلسطيني في المجتمع العربي، وكانت نظراتهم المستهزئة تعبّر عن أننا نعيش أحلام اليقظة وأننا جبناء وضعفاء ونستحقّ الهزيمة.

- ٥ -

العالم الجديد / باب الشمس :

تظهر في الرواية جملةٌ من الرؤى حملت مسؤولية تجاوز المرحلة المعاصرة إلى مرحلة جديدة تقود إلى "باب الشمس"، من هذه الرؤى : رؤية "إحيائيـــّة"، تسعى إلى إحياء التاريخ وتفعيل دوره، عبّرت عنها الرواية بمحاولة "إيقاظ" جسد يونس المشلول، بوصفه صورة عن التاريخ العربي المشلول، وأخرى "نقديـــّة"، عبّرت عنها الرواية بفتح عينيّ يونس المغمضتين، من أجل النظر في المرآة. وهكذا نفهم بأنّ إيقاظ جسد يونس المشلول إيقاظٌ للتاريخ، وأن فتح عينيه تحديقٌ في الذات وتشخيص العيوب ونقدها. أمّا

(١) **الرواية**، ص ١٧٥

(٢) **الرواية**، ص ٣٩٧ .

(٣) **الرواية**، ص ٢٨٩.

الرؤية الثالثة فقد تبدّت في ما تنتهي إليه الرؤيتان السابقتان : بناء "العالم الجديد /باب الشمس".

١ - إيقاظ الجسد المشلول :

تقوم أحداث الرواية الرئيسية على شخصيتين في حركة النضال الفلسطيني هما :المريض يونس، المصاب بانفجار الدماغ، يقابله الراوي الدكتور خليل. وتدور الأحداث بأن يسرد الراوي على يونس حكايات كان يونس قد قصّها عليه أيام كان واعياً، ويذكّره بها ويستحضر مواقفه وآراءه إزاءها.

جسّد الكاتب قضية فلسطين والمأزق الحضاريّ الذي يمرّ به العرب في جسد يونس. وقد رأى الراوي في هذا الجسد " الملقى " فوق سريره أو " المعلّق " أو " المرميّ " أمامه، كما يقول، تاريخاً عليلاً، مثقَلاً بالنكبات، ومثخَناً بالجراح، فكان قناعاً وموضوعاً وتاريخاً ومرآةً يرى عيوبه فيها.في حين يمثّل الراوي صوتَ الحقيقة والوعي الذي يحدّق في الذات العربية، يشير إلى عيوبها وينقدها ويفهم روح التاريخ لبناء مستقبل جديد، في مقابل الماضي الذي استحال إلى جثّة وذكريات وماض معطّل ومناسبة للعطف والشفقة (وحين لم تذهب مع الكوادر إلى تونس،صرنا كلنا هنا نشفق عليك، لأنك أصبحت قطعة من الماضي، أثراً يمشي بين أشباح الذكريات.)[١] وبذلك شهد الفضاء انفجارين :انفجار الذاكرة الفلسطينيّة وانفجار دماغ يونس.

تجسّد التاريخ، إذن، في أجساد مشلولة ومكسّرة ومحطّمة، مثلما تجسّد في أعضاء يونس، فبدا مشلولاً وأعمى، لا يرى ولا يستجيب ولا يميـــّز، يغرق في سبات. وبدا أنّ حالة "الغياب" التي يعيشها تحكي قصة الفلسطيني المطرود من وطنه. لذا حصر الراوي مهمته في "إيقاظ" هذا المشلول الغائب عن الوعي، وفي "فتح " عينيه و"منع "تعفنه في السرير حياً، وتمكينه من النهوض وممارسة حياته،كي يؤكّد أنه يمكن إحياء تاريخ هذه الأمة (لا أريد من هذه الدنيا سوى إيقاظك.شيء واحد ينقصني، شيء واحد يا الله، أريد أن ينهض هذا الرجل السابح في عينيه ويفتح عينيه ويقول شيئاً)[٢]. غير أنه لا أمل في الصحوة واليقظة.

ويبدو أن الراوي رأى في هذا "التجسيد" موتَ التاريخ وتوقفَ حركته وغيابَ روحه : (في الصين، رغم كل شيء، ورغم جنون التاريخ الذي عصف برأسي، تعلّمت أثمن شيء في حياتي. تعلّمت أن جسد الإنسان الواحد هو تجسيد لتاريخ البشرية كلها. جسدك تاريخك. والبرهان أنا. انظر إليّ، ألا ترى الألم يمزقني، الطبيبة الصينية كانت على حق. فالكسر في عمودي الفقري، الذي نام سنوات طويلة،استيقظ فجأة. الألم في كل مكان،وحبوب المهدئات لا تنفع. الجسد تاريخنا يا سيدي، انظر إلى تاريخك في جسدك المتلاشي، وقل لي أليس من الأفضل أن تنهض وتنفض عنك الموت ؟)[٣]

---

(١) **الرواية**،ص ٤١٦ .

(٢) **الرواية**، ص ١٣ .

(٣) **الرواية**، ص ١٥٨ .

يحدّق الراوي في التاريخ من خلال جسد يونس، فكان "مرآة" و"قناعاً " للحديث عن الواقع، كان مرضه محطّةً للمراجعة واكتشاف الذات ومواجهتها، ومناسبةً لإبراز العيوب والأمراض،وربما كان ذلك سبب التركيز على التاريخ النقدي في الرواية، وهو ما انعكس في حديث الراوي مع نفسه في قوله (معك اكتشفت في نفسي نفوساً كثيرة)(١). تروي هذه الرواية، إذن، التاريخ وتحوّلاته بالجسد، الذي تحمّل التقتيل والتهجير والاقتلاع، والذي يمثّل مواكب المهجّرين من قراهم على دروب الترحيل الجماعي.

يشير الراوي في سياق حديثه عن الوعي إلى " العلاج بالكلام " بمعنى امتلاك الوعي الفكري والتاريخي والواقعي والسياسي عبر حوار لا يحرّر الأرض فقط بل يحرّر الإنسان.مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ "السبات " الذي يمر فيه يونس هو شكلٌ من أشكال الاكتشاف، لهذا حاول الراوي أن يمرّ بالتجربة التي مرّ فيها يونس(أستلقي على سريري، أفتح عيني، أبحلق في العتمة.. لكن العتمة ليست سوداء، وأنا الآن أكتشف ألوان العتمة وأراها. أطفئ القنديل وأرى ألوان الظلام، فالظلام لا وجود له، إنه مزيج الألوان النائمة التي نكتشفها ببطء، وأنا الآن في البطء والاكتشاف)(٢).

لقد جسّد المؤرّخون الأمم والحضارات في شخصيات الساسة والقادة، وبالتالي مثّلت الشخصيةُ التاريخية شخصيةَ الأمة.(٣) ونستطيع القول إنّ "بوّابة الشمس" هي بوّابة الوعي التاريخي بمرحلة السقوط، حاول الكاتب أن يجعل منها تاريخاً نقدياً لمرحلة معاصرة نحياها، إنها بوّابة التطلّع نحو بناء واقع جديد يقوم على التمعّن في الأخطاء ومحاسبة الذات وقراءة التاريخ العربي بروح نقدية وموضوعية وبعقلانية بعيداً عن الاندفاع العاطفي والتغني بأحلام رومانسية، قراءة تبتعد بنا عن إقامة بكائيات ومنادب على الماضي المشرق، إنها مواجهة الذات بشجاعة، وقراءة التاريخ وتفسيره ومحاولة فهم الحاضر من خلال استحضار الحكايات.

٢ - فتح العينين والتحديق في المرآة :

حرصت الرواية على الدعوة إلى "فتح "العينين و"النظر" في المرآة. وارتبط هذا النظر بالرؤية النقدية وتحسّس المشكلات وتشخيص العيوب ومعاينتها لتجنّبها عبر مسيرة التاريخ، وذلك بعد أن تبيّن أنّ من أسباب ما حاق بالأمة من نكبات هو عدم مواجهة الذات والإعراض عن النقد.

وقد ارتبط فتحُ العينين برؤية الآخر واكتشافه، لهذا سعى الراوي أن ينقذ يونس من العمى، لما في ذلك من إشارة إلى اليقظة والصحوة. وقد استطاع الراوي أن يقرأ مواقف يونس من خلال تحوّلات عينيه، إذ قرأ

(١) **الرواية**، ٢٠ .

(٢) **الرواية**، ص ٦٨ .

(٣) صبحي، أحمد محمود ، **مرجع سابق**، ص ١١٣ .

فيهما الماضي والحاضر والمستقبل، فجمودُ عينيه إشارةٌ إلى سباتٍ قريبٍ من الموت، وما فيهما من "نقاط سود" إشارةٌ إلى مستقبل مظلم.رأى فيهما التروحَ والهجرات والأحزان،وصوتَ جدته المليء بالأشباح. كما رأى صحوتَـــه ويقظتَـــه في " احمرار عينيه الغاضبتين"، وانعدامَ الرؤية في "بياضهما وجمودهما وانفتاحهما على الرماديّ الغامض "، رأى فيهما صورةَ رجل لا يعيش ولا يموت، يداوي عماه مَن كان سبباً في مصائبه، مشيراً إلى دور بريطانيا ووعد بلفور والقطرة الإنجليزية التي كان يتداوى بها يونس.

العين مرآة تعكس الإحساس بالأمن وبالخوف. يقول الراوي عن والدته: (أذكر امرأة خائفة تعبطني وتنظر إلى كل الناس بريبة، وتقول إنهم سيقتلوننا كما قتلوا أبي. وكنت أخاف من عينيها.. الخوف يا أبي ينام في العيون) [١]. وقد أدرك يونس أنه لن يتمكّن من الإبصار بعينيه إلا في وطنه. واكتسب مفهوم الرؤية مفهوماً تجاوز الرؤية البصرية إلى البصيرة،وذلك حين سأله الراوي عن معالم الطريق وعن الدليل والعلامات والهادي.(أين العلامات يا رجل ؟ كيف سأعرف الطريق ؟ ومن يدلني؟) [٢]

وقد شبّه الكاتب حال الأمة وهي تفتقد الدليل والهادي أثناء سيرها، بحال من يسير وراء أعمى، مثلما سار الناس خلف والد يونس /الشيخ الأعمى،دون أن يناقشه أحد منهم، فكان أن ضاعوا جميعاً وتاهوا، ولنا أن نتصور المصير الذي قادهم إليه ذاك الشيخ الأعمى المهزوم، الذي كان يعيش الهزيمة ويجعل منها أنشودة يردّدها " لا أمل، ضاع كل شيء !؟": إنه نشيد الضياع والغربة وفقدان الهوية والأرض، وهو ما عبّر عنه مَن كانوا يسيرون خلفه (هل تعرف ماذا جرى لنا، حين وجدنا أنفسنا نمشي خلف رجل أعمى يقودنا ؟ أمك أنقذته من الموت، سحبته من وسطهم..)[٣] دون أن يقيّدوا دلالات صيغة " ماذا جرى ؟"، كي يستوعب هذا التعبير ما يخطر على ذهن السامع من أشكال الضياع.

أطالت الرواية، في سياق رؤيتها النقدية، الوقوفَ عند صيغ : "النظر،الرؤية،الإغماض، الهروب"، للإشارة إلى نكوصنا عن النقد ومعرفة أمراض واقعنا، أو الادّعاء بأننا لا نعرف تلك الأمراض، كي نخلي مسؤوليتنا، لذلك نجد نزوعاً نحو بناء عالم البطولة كي نهرب إليه من واقع الهزيمة. وقد عبّرت نهيلة السابعة عن تهرّبنا من المواجهة والنقد حين وصفت الأهل الذين بقوا تحت الاحتلال، حيث تغلغلت الهزيمة إلى أرواحهم،في قولها (بشر كانوا يرفضون النظر في المرايا، كي لا يروا وجوههم)[٤]. وربطت الرواية بين الواقع وحالة الميؤوس من حالته، الذي لا ينفعه دخول المشفى لأنّ المشفى نفسه بحاجة إلى تصويب، قرنت

(١) **الرواية**، ص ٢٣ .

(٢) **الرواية**، ص ١٦ .

(٣) **الرواية**، ص ٣٩٢

(٤) **الرواية**، ص ٣٩٥.

ذلك بموت عبدالواحد الخطيب، الميؤوس من حالته، حين أصر على الدخول الى المشفى هرباً من الموت،فهاجمته الأوجاع عندما استلقى على السرير (سوف يموت عبدالواحد يا أبي، وهو هارب من موته، سوف يموت دون أن يدري. هرب من النظر الى موته بعينين مفتوحتين، فجاء الى المستشفى كي يغمض عينيه قبل أن يموت)[١].وهكذا، يرى كثير منا أنه من الأفضل أن لا نرى، لأنه إذا ما رأينا فإننا نغمض عيوننا، وأخيراً يحيق بنا ما كنا أغمضنا عن رؤيته، ونتوهم بعد ذلك أننا نحلّ مشكلاتنا بهذا الإغماض. لكن، هل تشخيص الإغماض هذا، تبصيرٌ بالمصير الذي ينتظرنا ؟ وهل كان لجوؤنا إلى الحكاية وإلى عالم البطولة المتخيّل شكلٌ من الهروب من واقع الهزيمة والذلّ؟ (من الأفضل للرياضيين العرب أن لا يروا. يحلون المشكلة بإغماض عيونهم. وربما كانوا على حق، فنحن في هذا المكان أشبه بالفضيحة. فضيحة ثابتة، لا يمكن سترها إلا بنسيانها)[٢].

٣- العالم الجديد / باب الشمس :

لابدّ من الوقوف عند عنوان الرواية ودلالاته، فـَ "باب الشمس" اسم مغارة حقيقية في دير الأسد[٣]. فيها كان يونس يلتقي بزوجته عندما كان يتسلّل كغيره من المتسلّلين إلى الجليل المحتلّ، وفيها أنجبَ أبناءه ومارسَ حرّيته وشعرَ أنه في وطنه، وفيها كان يعتقد أنها المنطقة الوحيدة المحرّرة من الأرض. لذلك قرّر يونس أن لا يفتح عينيه إلا في وطنه، وأوصى ألا يدفَن إلاّ فيه. وبهذا كان يونس منسجماً مع غيره من الشخصيات التي كانت أفئدتها معلّقة ومتجّهة صوب الوطن المحتلّ،فكثرت حالات التسلّل ونُسجت حكايات اختلط الواقع فيها بالخيال، والصدق بالكذب، من مثل حكاية الجواميس التي لا يفلح تخصيبها إلاّ في بلدة الخالصة. وهكذا، نلاحظ أنّ " باب الشمس " اكتسبت بعداً رمزياً تحكي قصة النضال والصمود والارتباط بالأرض مهما كانت التضحيات، مثلما هي رمز لنهجٍ نضاليّ لا يفرّط بالحق والوطن ويصرّ على اقتحام الأبواب التي تعيد الحقّ إلى أهله، وقد ارتبط هذا الرمز بالولادة والحق والضياء والأمل، وصارت بوابة الحرية والانتماء لعالم "باب الشمس ". وهي الوطن المنتَظر ولادته،والبشرى القادمة في الزمن الجديد عندما يخرج يونس من بطن الحوت.

نحسّ في نهاية الرواية أنّ الرواية مسكونة بهاجس البحث عن الجديد، على أنقاض ما عاينه الراوي من سقوط وتداعٍ [٤]. وقد جاءت الدعوة إلى بناء"العالم الجديد"على شكل مجموعة من الوصايا للجيل الجديد،

---

(١) **الرواية**، ص ٣٥٤ .

(٢) **الرواية**، ص ٢٦٧ .

(٣) قال عزالدين المناصرة أنّ محمود درويش ذكر له أنه كان يلعب عندها مع أترابه عندما كانوا أطفالاً . ينظر : الجوة، أحمد، **مرجع سابق**، هامش رقم ٤٠.

(٤) (كل شيء هنا يتداعى ألا توافق معي يا أبو سالم ؟) . **الرواية**، ص ١١٦ .

تمّ التركيز فيها على روح البناء وعلى الرؤية الجديدة، بعينين جديدتين يُراعى فيها الجمع بين ما تفرضه ظروف العصر وبين الاستفادة من الماضي (أريدك ياابني أن ترى الحياة بعينيك الجديدتين. ابدأ من البداية لا من النهاية. ابدأ حيث تشاء، أخبرتك هذه الحكايات من أجل أن تعرفها، وتصنع لنفسك حكاية جديدة. أنا لا أستطيع تخيّل العالم الذي ينتظرك. اصنعه أنت، اصنعه كما تشاء، اصنعه جديداً وجميلاً.)(١) من هذه الوصايا ما يدعو إلى الحرص على الوطن والحفاظ عليه وعدم تمكين الإسرائيليين من استباحته، وهو ما تمّ التعبير عنه بالحفاظ على السرّ وعلى مغارة" باب الشمس"(إنها القطعة الوحيدة المحرّرة من أرض فلسطين)(٢). بعض رؤى المستقبل أخذت شكل النبوءة الحتميّة، من خلال الإيمان بولادة الحياة من رحم الموت(سيخرج يونس جدّكم من بطن الحوت،كما خرج يونس الأول، وستعود فلسطين، وسنسمّي قريتنا التي سوف نعيد بناءها باب الشمس (٣).

كان خليل الراوي بعد وفاة يونس حريصاً على إحضار الصور كي يبدأ الحكاية من جديد، ونلحظ أنّ " الصور " اكتسبت بعداً رمزياً في الرواية للتعبير عن الحفاظ على الماضي وتفعيل دوره (شعرت أن ذاكرتي جفّت، وروحي انطفأت، وقلت إن الصور وحدها تستطيع تجديد حكايتنا .... قلت نأخذهم واحداً واحداً، ونروي حكاياتهم. فنعبر معهم هذين الأسبوعين المتبقيين من شهرنا السابع في صحبة الموت، وندخل آلام الولادة. أليس هذا قانون الحياة ؟ ألم نتفق أننا سنحاول الوصول الى أعمق نقطة في الموت، كي نكتشف الحياة ؟) (٤)

لقد أقفلت الرواية بوّابتها بدموع الراوي وهو يبكي في منامه على يونس وعلى المرأة التي تراءت له في الصورة مع نهيلة، مثلما بدأت بدموع الشخصيات حزناً على موت " أم حسن " صباح يوم الإثنين في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٩٥. ولا ندري هل هذه الدموع هي الوهم الذي جاء به سلام أوسلو، أم العجز عن تغيير حركة التاريخ، أم الهلع الذي افتتحنا به القرن الجديد بحرب الخليج،أم تفرّد قوى الطغيان بتصفية القضية الفلسطينية على مرأى من العالم ومسمعه، أم اغتيال الحقيقة وجعل الدفاع عن الوطن إرهاباً وربط الإسلام والعروبة بالإرهاب في هذا الزمان الأمريكي ؟ يبدو أنّ هذه الدموع هي كل ماذكرت، يقول الراوي (خرجت من بيتي حافياً وركضت الى قبرك. أقف هنا والليل يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك ياسيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا. أقف، المطر حبال تمتد من السماء الى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي)(٤). بهذا المشهد انتهت الرواية. غير أنه،

---

(١) **الرواية**، ص ٤٤٥ .

(٢) **الرواية**، ص ٥١٠ .

(٣) **الرواية**، ص ٥١٠، ينظر أيضاً : ص ٥١١ .

(٤) **الرواية**، ص ٥١٤.

(٤) **الرواية**، ص ٥٢٧ .

وعلى الرغم من قتامة الظروف وصعود المشروع الصهيوني في مقابل تراجع المشروع الفلسطيني، يظل إيمان الرواية بالحلم وبالمستقبل الجديد قوياً، ذلك أن الرؤية الجديدة والإصرار على بناء عالم "باب الشمس" من علامات انفتاحها على المستقبل.

وبعد، فقد وقفت الدراسة عند مفاهيم التاريخ المتعدّدة، وتبيّن أنّ هناك وعياً نقدياً، غير أنه لم يتحوّل إلى حركة عامة تغيّر في الواقع العربي، بل بقي وعياً فردياً، كما تبيّن أنه يمكن لنا أن نتخذ من الرواية وسيلـــة في الصراع أو الحوار مع الآخر، مما يلقي مسؤولية كبيرة في اختيار النصوص المترجمة.وتبيّن أيضاً أنّ التاريخ الذي عرضته الشخصيات هو تاريخ الضحيّة، وأن ثمّة صورتين : صورة الهزيمة كما تبدّت في الواقع /مقابل صورة البطولة التي رسمتها الحكاية. وتبيّن أنّ للوقائع تأثيراً في رسم صورة التاريخ، وأنه رغم واقع الموت الذي عاشته الشخصيات فلديها طاقة أمل وانتماء وتعلّق بالوطن المحتلّ. وهكذا كانت " باب الشمس " بوّابة الوعي بالسقوط وإيمان بتجاوز مرحلة الهزيمة من أجل بناء العالم الجديد " باب الشمس " في الأرض المحتلة.

شعر تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـ

د. حفظي اشتية *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/١١/١٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٧/٣٠

ملخّص

تتبعت الدراسة الشعر الذي قيل في تحرير عكا الأخير سنة ٦٩٠ هـ فجمعته من مصادره، ونظرت في موضوعاته، وتلمست أهم خصائصه الفنية.

وتبين أن الشعر الذي قيل قليل إذا ما قيس بأهمية هذا الفتح الجليل. ولعل شعراً كثيراً ونثراً وفيراً قيل بهذه المناسبة ما زال مخطوطاً لم ير النور.

وقد أشارت الدراسة إلى أهمية الشعر في تخليد انتصارات الأمة، واستلهام تاريخها المجيد للاستقواء به في صراعاتها الحاضرة.

وأوصت الدراسة بالالتفات إلى أدب تلك الفترة، وبعثه من جديد، وإعلاء شأنه، وإجلاء دوره في التحرير، ولعلّ أخطر ما نواجهه اليوم غياب ثقتنا بأنفسنا لانقطاعنا عن أمجاد ماضينا، وانصياعنا إلى أراجيف أعدائنا، فلا بدّ من استعادة الثقة بهذه الأمة، وبناء الهمة لمواجهة تحديات الحاضر ومعارك المصير.

Abstract

This paper traces poetry composed on the occasion of Akka Liberation in 690H. Through careful investigation of related topics and sources, the paper finds that this poetry is very limited compared with the importance of this glorious conquest. It should be stated here that a good deal poetry and porse may have been composed on this event but still unpublished.

The paper also points out the importance of poetry in regards to perpetuating the conquests of the Arab Nation as well as inspiring their powerful history in today's struggles. Finally, the study recommends us to take into consideration the literature of that era and to brathe life into it again as it plays a big role in liberation as well as restoring self-confidence to face challenges.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأمير عبدالله بن غازي، جامعة البلقاء التطبيقية.

تقديم

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على ما قيل من شعر في معركة عكا الأخيرة سنة ٦٩٠ هـ فتحاول استقصاءه عبر ما توافر من مصادر، وتُجري دراسة حوله تتناوله من ناحية موضوعه وفنّه.

وتتجلى أهميّة الموضوع في أنه يلامس فترة هامة جداً من تاريخ الحروب الصليبيّة إذ تمثل المشهد الأخير لحلقة هامة من هذه الحروب التي هصرت الشرق العربي الإسلامي عندما اضطر إلى استقبال الزحف الغربي قسراً، فدارت رحى حرب عوان، امتدت قرنين من الزمان...وكانت لها آثار خطيرة من نواحٍ سياسية، واقتصاديّة، واجتماعيّة، وثقافيّة.

وجاءت معركة عكا الأخيرة هذه فصلاً ختامياً لتلك الحلقة، إذ حكمت بالفشل على الأهداف الأوروبيّة في المشرق العربي الإسلامي، فخرج الصليبيون مرغمين، ليوجهوا جهودهم لطرد الإسلام من الأندلس، فيحققون النجاح هناك، ثم تستمر محاولاتهم الكيد للإسلام فتتخذ أشكالاً شتى. وما صراعاتنا الحاضرة إلا أحد هذه الأشكال، فالحرب دينيّة كانت و لم تزل، يصدّق ذلك قوله تعالى : " **ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم** " (البقرة: الآية ١٢٠)

والوقوف بتدبر على محطة من محطات هذا الصراع، له أهميّته الكبرى في مساره المتصل، إذ يتم التفكر – تاريخياً – في دواعي النصر والهزيمة، لاستثمار النتائج، واستسقاء العبر، ويتم التعرف – أدبياً – على دور الكلمة في هذا الصراع، وليس بخاف خطر هذه الكلمة،وأثرها العظيم في أمة كأمتنا التي امتازت بالتأثر المفرط بالكلمة، فكم أشعلت الكلمة حروباً وأطفأت ! وكم عبّأت معنويات وشحنت همماً ! وكم لوت أعنّة الخيل تطلب الموت الزؤام فراراً من العار، عار الكلمة !

وقد واجه البحث بعض مصاعب، لعل أهمها شُحّ المصادر، وبخاصة المصادر الأدبيّة. ومن أهم المصادر التي اعتمد عليها البحث:

نهاية الأرب للنويري، والمختصر لأبي الفداء، والبداية والنهاية لابن كثير، وفوات الوفيات للكتبي، ودرّة الأسلاك لابن حبيب.

وقد تعذر الوصول إلى بعض المصادر رغم تكرار المحاولة في غير وجه، وهي مصادر لها أهمية كبيرة في الكتابة عن هذه المرحلة وهي : كنز الدرر لأبي بكر بن عبدالله بن أيبك الدواداري، وجواهر السلوك لابن حبيب، والمنتخب في تكملة تاريخ حلب لعلي بن الخطيب الناصري الحلبي، أما درّة الأسلاك فهوعلى شريط " ميكروفيلم " تستبان كلماته بمنتهى الصعوبة.

وأما المراجع الحديثة، فلم تكن مسعفة كما ينبغي، فهي كذلك قليلة، وتكاد تكون محصورة في بعض إلماعات للدكتور أحمد بدوي في كتابه: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، والدكتور عمر الساريسي

في كتابه : نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، إضافة إلى كتاب الدكتور محمد الهرفي : شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام، الذي أفرد ركناً للحديث عن الشهاب محمود أحد أهم شعراء هذه الفترة.

وزاد الأمر صعوبة، أنّ بعض هذه المراجع، قد تناول الحديث عن هذه الفترة بشكل متعجّل، فوقع في بعض وهم :

فالدكتور محمد الهرفي أثبت في كتابه بعض أبيات من قصيدة الشاعر شهاب الدين محمود نقلاً عن كتاب المنتخب في تكملة حلب ؛ ثم وجد في كتاب " كنـز الدرر " أجزاء أخرى من القصيدة نفسها فظنها قصيدة أخرى للشاعر نفسه قالها في المناسبة نفسها(١).

ووقع في وهم تاريخي آخر، حين أشار إلى أنّ فتح عكا تم سنة ٦٨٩ هـ(٢).

أما الدكتور أحمد بدوي، فيشير إلى قصيدة تمدح السلطان الأشرف خليل، ولم يذكر من هو قائلها، ويوهم كلامه أن القصيدة قيلت في عكا(٣)، والواقع أن القصيدة لشهاب الدين محمود وقد قالها في فتح حصن الروم سنة ٦٩١هـ.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن أحد الباحثين قد اختار الشهاب الحلبي، -أحد أهم أدباء هذه الفترة- اختاره موضوعاً لرسالته في الدكتوراه، إلا أنه اقتصر على دراسة حياته ونثره (٤).

ولعل ما سبق ذكره وغيره مما لم يذكر، يشفع للباحث إن بدت هنات في جهده، هذا الجهد الذي ينتظم في ثلاث وقفات :

الأولى : رحلة عكا في مسيرة الحروب الصليبيّة.

والثانية : حديث عن الشعر الذي قيل في تحرير عكا عام ٦٩٠هـ، من ناحية موضوعه.

والثالثة : حديث عن الشعر الذي قيل في تحرير عكا عام ٦٩٠هـ، من ناحية مقوّماته الفنيّة.

ثم خاتمة موجزة فثبت المصادر والمراجع.

---

(١) الهرفي، محمد، **شعر الجهاد في الحروب الصليبيّة في بلاد الشام**، ط٣، مؤسسة الرسالة،بيروت، ١٩٨٠، ص ١١٢.

(٢) **المصدر نفسه** : ص ١١٥ .

(٣) بدوي، أحمد أحمد، **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، ط٢،دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٤٥١، ٤٥٢ .

والقصيدة مطلعها : لك الراية الصفراء يقدمها النصر   فمن كيقباذ إن رآها وكيخسرو

(٤) الذنيبات،حسن أحمد، **الشهاب محمود الحلبي حياته ونثره**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٥ .

" مسيرة عكا في الحروب الصليبية "

احتلال عكا :

منذ السنوات الأولى في الحروب الصليبية، تنبّه الصليبيّون إلى أهمية عكا، وجرت عدة محاولات لاحتلالها [١]. ومنها محاولة " كندفري " سنة ٤٩٤هـ، إذ حاصرها، فأصابه سهم قاتل. وتستمر المحاولات إلى أن يتمكن " بلدوين الأول " من ذلك سنة ٤٩٧ هـ[٢]. وقد جرت – كذلك – عدة محاولات إسلامية لاستردادها [٣]، فلم توفق نظراً لمناعة المدينة، ونجدتها من أساطيل الغرب القوية.

صلاح الدين يحرر عكا :

في جمادى الآخرة سنة ٥٨٣هـ، أحرز المسلمون بقيادة صلاح الدين نصرهم الثمين على الصليبيين في حطين، وقبل أن يفيق الصليبيون من هول المفاجأة، كان صلاح الدين يدق أبواب عكا في أواخر ربيع الآخر من العام نفسه " وقاتلها بكرة الخميس مستهل جمادى الأولى، فأخذها، واستنقذ من كان فيها من الأسارى، وكانوا زهاء أربعة آلاف نفر ، واستولى على ما فيها من الأموال والذخائر والبضائع والتجائر، فإنها كانت مظنّة التجار [٤]".

الصليبيون في عكا ثانية[٥] :

بعد نصر حطين، توالت انتصارات صلاح الدين، واجتاحت عساكره الساحل والداخل، وتوّجت

(١) انظر ابن الأثير،علي بن أبي الكرم الشيباني (ت٦٣٠ هـ)، **الكامل في التاريخ** . مراجعة : محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية،بيروت،١٩٨٧، ج٩، ص ٤٣ .

(٢) ابن الأثير ، **الكامل في التاريخ**، ج٩، ص٧٢. وانظر حديثاً مفصلاً في : الكردي، فايز، **عكا بين الماضي والحاضر**، دار البشير،عكا، ١٩٧٢، ص٤٠ وما بعدها .

(٣) انظر مثلاً : ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، ج١٠، ص١٤٤. ومن المحدثين انظر :الكردي،فايز، **عكا بين الماضي والحاضر**، ص ٤٢ وما بعدها .

(٤) أبوشامة المقدسي، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل(ت٦٥٦هـ)، **الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية** . تحقيق : محمد حلمي محمد أحمد،مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،،١٩٩٨، ج٢/ق١، ص ٢٧٨ وما بعدها. وانظر: ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، ج١٠، ص١٤٩.

(٥) انظر في ذلك بشكل عام :
- العماد الأصفهاني،أبوعبد الله محمد بن محمد (ت٥٩٧هـ)، **الفيح القسي في الفتح القدسي** . تحقيق وشرح :محمد محمد صبيح، الدار القومية، (د.ت)، ص ٢٩٦ .
- ابن كثير،أبوالفداء الحافظ (ت٧٧٤ هـ)، **البداية والنهاية**. تحقيق : أحمد أبوملحم ورفاقه،ط٣، دار الكتب، بيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص٤وما بعدها
- ابن العماد الحنبلي،أبوالفلاح عبد الحي بن أحمد(ت١٠٨٩ هـ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**،ط٢، دار المسيرة،بيروت، ١٩٧٩، ج٤، ص ٢٨٤ وما بعدها
- الكردي،فايز : **عكا**، ص٤٧ . ؛ وزكار، سهيل، **حطين مسيرة التحرير من دمشق إلى القدس**، دار حسان، دمشق،١٩٨٤، ص١٦٩وما بعدها
- محمود، شفيق جاسر أحمد، **القدس تحت الحكم الصليبي ودور صلاح الدين في تحريرها**، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ١٩٨٩، ص٧٧ وما بعدها .
- المعاضيدي،خاشع ورفاقه، **تاريخ الوطن العربي والغزوالصليبي**، ط٢، (د.ن)، ١٩٨٦، ص١٧٦ وما بعدها .

انتصاراتها العظيمة باسترداد بيت المقدس شرّفه الله تعالى في رجب سنة ٥٨٣هـ [١].

وتوالت الانتصارات، فغاظ ذلك أوروبا، وثارت حماستها ثانية، فتوجهت موجات الصليبيّين من جديد إلى المنطقة. وقد بات واضحاً لديهم الآن أهمية عكا، وموانئها، وموقعها، فهي المفتاح لاستعادة ما فقدوا، فسارعوا إلى حصارها، وسارع صلاح الدين إلى حصارهم، وبدأت في رجب سنة ٥٨٥هـ ملحمة عظمى حول المدينة، وجرت معارك كبرى كان كل فريق من المسلمين والصليبيين يحاول تحسين وضعه العسكري، فلم يفلح المسلمون في فك الحصار عن المدينة المسكينة، و لم ينجح الصليبيون في دفع المسلمين واحتلالها.

ثم بدأت كفة الصليبيين بالرجحان عندما تواردت الأخبار عن نجدات صليبية جديدة، ثم وصول بعضها فعلاً. وطارت رسل صلاح الدين إلى الخلافة في بغداد، وإلى حكام المغرب، وإلى بقاع المسلمين تطلب النجدة.. فلم يكن له كل ما تمنى.

واشتد الحصار، وأبدى المسلمون خارج عكا، وداخلها، ضروباً عظيمة من التضحية والصمود، وكان حزن صلاح الدين لمعاناة المحاصرين عظيماً، لا يهونه عليه إلا إيمانه، ورسائل تسليه من كاتبه المخلص القاضي الفاضل.

ومع دخول سنة ٥٨٧هـ، ووصول نجدات صليبية أخرى بقيادة ملك فرنسا، وملك انكلتره، كانت حالة المسلمين تزداد سوءا، وكانت قدرة المحاصرين على المقاومة قد نفدت فصالحوا العدوعلى أنهم:

"يسلّمون إليهم البلد، وجميع ما فيه من الآلات، والعدد، والمراكب، ومائتيّ ألف دينار، وألفاً وخمسمائة أسير مجاهيل الأحوال... على أنهم يخرجون بأنفسهم سالمين... ولما وقف السلطان على ذلك أنكره، وأعظمه، وعزم على أن يكتب إليهم في إنكار ذلك عليهم، فهوفي مثل هذه الحال، وقد جمع أمراءه، وأصحاب مشورته، فما أحس المسلمون إلا وقد ارتفعت أعلام الكفر، وصلبانه، وشعاره، وناره، على أسوار البلد، وذلك ظهيرة نهار الجمعة سابع عشر من جمادى الآخرة "[٢].

ثم كانت الهدنة التي أرغمت الظروف صلاح الدين على القبول بها، وأقرّت الوجود الصليبي في عكا، ثم توفي صلاح الدين رحمه الله، وانشغل أبناؤه بصراعهم الداخلي.

وفي ما بعد آل الملك إلى المماليك، فانشغلوا بالهجمة المغولية، ونجحوا في ردّها وإبعاد خطرها ثم كان منهم التفات لتحرير البلاد من الصليبيين.

وها نحن نطوي الزمن، لنقف على جهود "السلطان المنصور قلاوون"، الذي صمّم في أخريات أيامه

(١) أبوشامة المقدسي، **الروضتين**، ج٢/ق١، ص٢٦٤ وما بعدها.

(٢) أبوشامة المقدسي، **الروضتين**، ج٢، ص١٨٨ . وانظر : الكردي، فايز، **عكا**، ص ٥٨ .

على إنهاء الوجود الصليبي في المشرق الإسلامي [١].

وجاءته الفرصة، عندما اعتدى الصليبيون على التجار المسلمين في عكا، ناقضين بذلك هدنة كان قد عقدها السلطان "الظاهر بيبرس" معهم، فاتخذها المنصور ذريعة لفتح عكا، فأظهر الغضب، وتجهز للسير، فسارع الصليبيون إلى إرسال وفد يعتذر، ويجدد العهد، فرفض السلطان، وأصرّ على أن يؤتى بالجنود المعتدين ليحاكمهم، فرفض المفاوضون.

وخرج السلطان في جيشه قاصداً عكا، لكنه مرض مرضه الأخير، وأوصى ابنه "الأشرف" بإكمال المسيرة، وتحقيق الأمنية.

التحرير [٢]:

تولى السلطان" الأشرف خليل" الحكم في سابع ذي القعدة سنة ٦٨٩هـ [٢]، وكان أول همّه إنفاذ أمر والده، ووصيته بتحرير عكا.

واستشعر هول الأمر، وقدسيّة المهمة، فأمر بجمع العلماء، والقضاة، والأعيان، والقرّاء بتربة والده، ليلة الجمعة ٢٨/صفر من سنة ٦٩٠هـ، وبات الجميع يقرؤون القرآن، وفي بكرة النهار فرّق السلطان أموالا

(١) ابن الفرات،محمد بن عبد الرحيم (٨٠٧ هـ)، **تاريخ ابن الفرات** . تحقيق : قسطنطين زريق ونجلاء عز الدين، المطبعة الامريكانية،بيروت، ١٩٣٩، ج٨، ص١١٠.

(٢) ينظر في ذلك بشكل عام :-

- أبوالفداء، عماد الدين إسماعيل(ت٧٣٢ هـ)، **المختصر في أخبار البشر**، ط١، المطبعة الحسينية المصرية،القاهرة، ج٤، ص٢٤ . وابن كثير: **البداية والنهاية**، ج ١٣، ص٣٣٨.

- ابن حبيب،الحسن بن عمر (ت٧٧٩ هـ)، **درة الأسلاك في دولة الأتراك**، مخطوط، ورقة ١٥٦ ...

- **وتذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه** . تحقيق : محمد أحمد أمين . مراجعة : سعيد عاشور، مطبعة الكتب، ١٩٧٦، ج١، ص١٤٧.

- ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص١٠٦ .

- المقريزي،أحمد بن علي (ت٨٤٥ هـ)، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، ط٢، محمد مصطفى زيادة، القاهرة، ١٩٧٠، ج١/ ق٣، ص٧٦٠.

- ابن تغري بردي،أبوالمحاسن يوسف(ت٨٧٤ هـ)، **النجوم الزاهرة** (نسخة مصورة من مطبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس جامعة)، المؤسسة المصرية العامة،(د . ت)، ج٨، ص٥ وما بعدها.

- ابن العماد الحنبلي، **شذرات الذهب**، ج ٥، ص٤١١.

ومن المحدثين انظر :-

- علي،محمد كرد، **خطط الشام**، ط٢، بيروت، ١٩٦٩، ج٢، ص ١٢٢ ...

- الكردي، فايز، **عكا**، ص ٦٢ وما بعدها.

- عاشور،عبد الفتاح، **مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك**، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٠١ وما بعدها .

- إبراهيم، محمود، **فلسطين في الأدب العربي زمن الحروب الصليبية**، مكتبة خاصة، مخطوط، ص ٦٣وما بعدها.

عظيمة على الفقراء [١].

وفي يوم الخميس ثالث شهر ربيع الأول نزل من القلعة متوجهاً إلى الشام، ونزل عكا في ثالث شهر ربيع الآخر[٢]. وكان قد شرع في إعداد جيشه، وأرسل إلى العساكر الشاميّة يأمرها بالاستعداد، ولقائه حول عكا.

أمّا عسكر الشام فيذكر لنا أبوالفداء وهومعاصر للواقعة، ومشارك فيها، إذ كان — كما يقول- أمير عشرة، فيذكر أن" الملك المظفّر" صاحب حماه وجنده قد توجهوا إلى حصن الأكراد، لإحضار منجنيق عظيم اسمه " المنصوري ". ثم يصف الرحلة الشاقة من حصن الأكراد إلى عكا : "كان الفصل شتاء، فوقع المطر، وتساقط الثلج، واشتدّ البرد، ومات البقر الذي يجرّ العَجَل. واستغرقت رحلتهم من الحصن إلى عكا شهراً، وهي مسيرة ثمانية أيام للخيل في العادة ونزلت العساكر الإسلامية في أوائل جمادى الأولى حول المدينة[٣]، ونصبت المنجنيقات، وعددها (٩٢) منجنيقاً، وهذا ما لم يجتمع مثله على بلد في السابق. ويفصّل "ابن تغري بردي" الحديث عنها، فيذكر أن منها خمسة عشر منجنيقاً كبيراً يسمى الإفرنجي، يرمي بعضها بقنطار دمشقي وأكبر، ومنها مجانيق شيطانية[٤]".

ورغم هذه الجموع الهائلة، والمعدات المخيفة، فقد احتفظ الصليبيون بثباتهم حتى إنهم -لثقتهم بأنفسهم- لم يغلقوا أبواب المدينة[٥].

(١) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج٨، ص٣.

(٢) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج١٠، ص١١١.

(٣) يلاحظ قدر غير قليل من الخلط في تحديد بداية المعركة ونهايتها ؛ فأبوالفداء كما ذكر أعلاه يجعل بداية النزال في أوائل جمادى الأولى .

وابن كثير في، **البداية والنهاية** يجعل بداية النزال في ١٧ جمادى الاولى أيضاً .

حتى إذا تقدمنا قليلاً نجد ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، يجعل البداية يوم الخميس ٤/ ربيع الآخر، ج٨، ص٥. وكذلك جعلها الجزري في تاريخه . / نقلاً عن ابن الفرات، ج٨، ص١١٢ .

والمقريزي يجعلها يوم الخميس ٣/ ربيع الآخر ج١، ق٣، ص٧٦٤ .

وأما ابن الفرات فقد جعلها يوم الخميس ٣ / ربيع الآخر ج٨، ص ١١، لكنّه عاد فأقرّ خبر الجزري المتقدّم فجعلها في ٤ ربيع الآخر، ج٨، ص١١٢ .

وترتّب على ذلك خلاف في تاريخ الفتح، فقد جعله أبوالفداء يوم الجمعة ١٧ جمادى الآخرة، ص٢٤، وجعله المقريزي يوم الجمعة ١٧ جمادى الأولى ج١، ق٣، ٧٦٤ .

وكذلك جعله ابن تغري بردي يوم الجمعة ١٧ جمادى الاولى، ج٨، ص ٨ .

ولعل الأقرب إلى الصواب هواعتماد ما أورده أبوالفداء لأنه معاصر للأحداث مشارك فيها، ولكن يبقى في النفس حيرة حول هذا التشوش في التاريخ .

(٤) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ٨، ص٥.

(٥) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ . وابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص ١١٢ .

بل هم خرجوا خلال الحصار في الليل، وكبسوا عسكر المسلمين، وهزموا الحرّاس، ووصلوا الخيـــام، ولكن تعلّقهم بالأطناب أوقعهم في الارتباك، فانهزموا، وقتل عدد منهم، فعُلقت رؤوسهم صباحاً في رقاب خيولهم، وعُرضت على" السلطان الأشرف"(١).

وتقوى معنوياهم أكثر، عندما ينجدهم صاحب قبرص بنفسه، وفي ليلة وصوله أشعلوا نيراناً عظيمة لم يُر مثلها فرحاً بقدومه، فأقام بينهم ثلاثة أيام عاين خلالها عدم جدوى المقاومة، فتركهم عائداً، رغم أنهم كانوا قد تواصوا على الثبات حتى الممات(٢).

ومع ذلك، فقد استمرت المقاومة، ويصف" أبوالفداء" ما لاقاه المسلمون من أذى فيقول:

" كنا على جانب البحر، فالبحر من يميننا إذا واجهنا عكا. وكان يحضر إلينا مراكب مقبّبة بالخشب الملبس جلود الجواميس. وكانوا يرموننا بالنشّاب...، وكان القتال من قدامنا من جهة المدينة، ومن جهة يميننا من البحر، وأحضروا بطسة فيها منجنيق يرمي علينا، وعلى خيمنا من جهة البحر، فكنا في شدّة، حتى اتفق في بعض الليالي هبوب رياح قوية، فارتفع المركب، وانحطّ بسبب الموج وانكسر المنجنيق الذي فيه، بحيث أنه انحطم،و لم نصب بعد ذلك"(٣).

واستمر الحصار، وكثرت الثقوب في الأسوار، حتى إذا كان سحر يوم الجمعة ١٧ جمادى الآخرة أمر السلطان، فرتّبت الكوسات على ٣٠٠ جمل، وضربت دفعة واحدة، فهال ذلك أهل عكا، وقضى على ما تبقى عندهم من عزيمة.

وبدأت العساكر الزحف قبل شروق الشمس، فما أن ارتفعت، حتى علت الرايات الإسلامية على الأسوار، ولاذ كثير من المدافعين بالفرار نحوالبحر، وتزاحموا في الطرق والمراكب، وأقبل المسلمون يقتلون، ويأسرون، وينهبون، ويسبون.

ويذكر المؤرخون أن عشرة آلاف صليبي خرجوا مستأمنين، ففرقهم السلطان على الأمراء وقتلوهم عن آخرهم(٤). ويروي " ابن تغري بردي " تفاصيل عصيان الجنود الأشدّاء من الديويّة والأرمن في أربعة أبراج شواهق داخل المدينة، وحصار المسلمين لهم؛ "ففي اليوم الثاني للفتح نزل من كان ببرجي الاسبتار والأرمن بأمان السلطان؛ وقاتل الديويّة في برجهم، ثم أمّنهم السلطان، وسيّر لهم راية رفعوها على برجهم، فطلع لهم جند المسلمين، وتعرضوا لنسائهم، فما كان منهم إلا أن أغلقوا الأبواب ثانية، وقتلوا جماعة من المسلمين،

(١) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ .

(٢) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ١، ص٦ . وابن حبيب، **درّة الأسلاك**، ص١٥٧ .

(٣) أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤ .

(٤) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج٨، ص١٢ . والمقريزي، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، ج١/ ق٣، ص٧٦٥.

وأنزلوا راية الاستسلام، وعرقبوا خيولهم،وأتلفوا ما عندهم، فتزايد الحنق عليهم. ثم طلبوا الأمان في يوم الفتح الثالث، فأمّنهم السلطان، ونزلوا ليُقتل منهم ألفان، ويؤسر مثلهم، ولتساق نساؤهم والصبيان.
وعصى من في البرج الأخير، ورفضوا الأمان، وتكاثر المسلمون على البرج وحوله، فسقط على بعض المتفرجين فهلكوا.. ثم أمر السلطان بعزل النساء والصبيان،وضرب رقاب الرجال أجمعين" (١).

ومع استيقاظ الجانب الإنساني فينا لهذا الوصف، إلا أننا نستشعر ما لحق بالمسلمين من بلاء عظيم من الصليبيين خلال قرنين من الزمان، لم يحفظوا خلالها عهداً، ولا رعوا حرمة، ولا رحموا ضعفاً. فلعل ما حصل لآخرهم كان جزاءً عادلاً لسجلهم الأسود.

ثم أمر السلطان بعكا، فدكت بالأرض دكا، وهدمت أسوارها وكنائسها، وانهارت مواقع الصليبيين المتبقية دون شديد قتال، فتركها الفرنجة فارّين، ودخل المسلمون صيدا، وبيروت،وصور، وعثليث، وانطرطوس............ وطويت هذه الصفحة من الحروب الصليبية.

ومن غريب الاتفاق في أمر عكا أن الفرنجة أخذوها من يد السلطان صلاح الدين الأيوبي ظهر يوم الجمعة سابع عشر من جمادى الآخرة سنة ٥٨٧هـ، وقتلوا من بها من المسلمين، وشاء الله أن تحرر على يد السلطان صلاح الدين " الأشرف خليل " أيضاً، يوم الجمعة سابع عشر جمادى الآخرة فكان تحريرها مثل يوم ملكها الفرنجة وكذلك لقب السلطانين(٢).

نظرة في موضوع الشعر الذي قيل في تحرير عكا سنة ٦٩٠هـ.

تشير المصادر العربية صراحة إلى أنّ الشعراء قد أكثروا من ذكر هذا الفتح(٣). لكن المتتبع لما قيل، يشعر بالأسى لأن هذا الكثير قد ضاع، أوأنه ما يزال مخطوطاً لم ير النور.

وقد وفق الباحث في الاهتداء إلى قصيدة لشهاب الدين محمود الحلبي، وأجزاء من قصيدة أخرى، وبيتين منفصلين. وقصيدة لبدر الدين المنبجي، ومقطوعة لشمس الدين بن الصائغ، وبيتين للقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر، وثلاثة أبيات لشاعر يأسف على ما حل بالفرنج.

---

(١) ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج٨، ص٦،٧،٨

(٢) انظر : أبوالفداء، **المختصر**، ص ٢٤. وابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ٨، ص٨، لكنّه يحدد يوم تحريرها بيوم الجمعة ١٧ جمادى الأولى.

(٣) يقول النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، **نهاية الأرب في فنون الأدب** . تحقيق : نجيب فواز وحكمت فواز، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣٠، ص١٢٧، ص١٣٢،يقول : أكثر الشعراء ذكر هذا الفتح . وابن حبيب، **تذكرة النبيه**، يقول :عمل في ذلك (يقصد الفتح)شيء عظيم من النظم والنثر، ج١، ص١٣٨ وابن كثير، **البداية والنهاية**، يقول : وللشهاب ولغيره في فتح عكا أشعار كثيرة، ج ١٣، ٣٤٢.

ونظراً لقلّة هذا الشعر –نسبياً- لعلّ من الفائدة إثباته هنا جميعه، واستعراضه، أولاً لمعرفة مضمونه العام، ثم النظرة إليه نظرة إجمالية لاستنتاج سماته المشتركة.

قصيدة الشيخ الفاضل بدر الدين المنبجي(١) ومطلعها :

بلغت في الملك أقصى غاية الأمل	وفت شأوملوك الأعصر الأول(٢).

يوضح الشاعر أن ممدوحه الأشرف قد بلغ غاية الأمل، وشأى من سبقه من الملوك، فحاز العلى، ونال بالحول ما لم ينله غيره بالحيل. فحق له أن يفخر بدولته، ويسعد بهمته فهوصلاح الدين والدنيا معاً.

بَلغْتَ في المُلْك أقصى غايةَ الأملِ	وفُتَّ شأو ملوكِ الأعصرِ الأُوَلِ
وحُزْتَ رِقّ العُلى بالجدّ مجتهـداً	وجُزتَ غاياتِها سَبقاً عَلَى مَهَل
ونلتَ بالحَوْل دون الناس منفرداً	ما لم تَنَلْه ملوكُ الأرض بالحِيَل
فَطُل بدولتك الميمونِ طائرُهـا	فإنّها غُرّةٌ في أوجهِ الــدول
واسعدْ بهمتك العليا التي وصلت	لـك السعودَ بحبلٍ غيرِ منفصل
فأنت للدين والدنيا صلاحُهمـا	وفيهما حملُ ضيمٍ غيرِ مُحتمَل

ويتحدث عن بطولاته وفتوحاته التي أهلته لهذا الفتح العظيم :-

فكـم بلغـتَ مُراداً بـتَّ تأملُه	بعزمك الباترِ العاري من الفَلَـل
وكم فتحتَ حصونا طالمـا رجعت	لليأسِ عنها الملوكُ الصيدُ في خَجَل
أنت الذي لم تدعْ للكفر من بلـد	يأوي إليه ولا للدين من أمـل

ثم يقف مطولاً عند فتح عكا الذي عجز عنه عزم الملوك الأُول، ويصف حصانتها،وتيهها على من دعاها، وصدودها عمن خطب ودها من الملوك السابقين، حتى إذا أمرها الأشرف انصاعت وأطاعت.

حرّرتَ من عكةَ الغراءَ ما عجـزت	عـنه المـلوكُ بعزم غير منتَثِـل
عقيلةُ المدْن أمستْ مـن حصانتـها	وصونِها من ليالي الدهر في عَقَـلِ
وقد دَعْتـها ملوكُ الأرض راغبـةً	وعطفها عنهمُ بالتِـيه في شَغَـلِ

(١) هومحمد بن احمد بن المثنى الشافعي الشاعر، ولد بمنبج وهي بلدة سورية تقع شرق حلب .يقول الحموي عنها : " بلد قديم مـا أظنـه إلا رومياً ، ... ذكر بعضهم أن أول من بناها كسرى لما غلب على الشام، وهي بلدة البحتري وأبي فراس الحمداني " . الحموي، شـهاب الدين أبي عبد الله، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، مج٥، ص٢٠٥-٢٠٦. وسمع من ابن عبد الـدائم بدمـشق، ومـن النجيب بمصر، وتخرج في الأدب بمجد الدين بن الظهير الاربلي . وتوفي سنة ٧٢٣ هـ. ينظر : الصفدي، صلاح الدين ابـن أيبـك، **الوافي بالوفيات**، ط٢، باعتناء هـ . ريتر، دار النشر بفيسبادن، (د.ت)، ج٤، ص ٢٨٦

(٢) النويري، **نهاية الأرب**، ج٣، ص١٢٧ .

صدتْ عن الصيدِ لا تلوي فلم تطـــــل م الأوهام منها إلى وَصْل و لم تَصِـــل
أمٌّ لهـــــم كـــم رام خِطبتهـــــــا بعـــلٌ سواك فلم تُذعِن و لم تُنـــلِ
حتى أمرتَ فأمســـــتْ وهي طائعـــة بعد الإبــاءِ لأمرٍ منـــك ممتَثِـــل
ما زال غيرُك فيها طامعا وعلـــى يديك قد كان هذا الفتحُ في الأزل

ويشيد بهذا الفتح، ويصف الجيش الفاتح ؛ فالفتح تعالى عن النظم والنثر، والجيش الفاتح أسود غيـــل غالت المدينة،فقصدوها في جحفل كالليل نجومه أسنتهم والرماح، قد ملأ الأرجاء، وبدا الرجال فوق الخيل أسوداً على قلل، وقد تسربلوا بالسلاح فلم يبد منهم سوى المقل. فلا غروفي أن تنهار المدينة فهذا جـــيش كفيل بهدّ الجبال :

فتحٌ تطاولَ عن نثر يحوطُ بـــــه وصفاً وعن نظم شعر مُحْصَدِ الطُّوَل
قصدتَها فأصيبتْ بعدما فُجعــتْ فـــي أهلها من أسودِ الغيل بالغِيَل
في جحفلٍ لَجِبٍ كالليل أنجُــــمُه تبدو لرائيه من قُضُب ومـــن أَسَل
عمَّ المهامه من وعْرٍ ومن أَكَـــــم وطبّقَ الأرض من سهل ومن جبل
تخالُهمْ وجيادُ الخيـــل تحتـــهـــمُ للبأس فـــي الروع آساداً على قُلَل
لا تنظر العينُ منهم إن همُ لبســـوا لاماتِ حربهمُ يوما ســـوى المُقَـــــل
صدمْتَها بجيوش لوصدمتَ بهـــــا صـــُـــمَّ الجبالِ أزالتها و لم تَـــــزُل

ثم يصف حالة المدينة، بعد الفتح، وأفول نجمها، وذلّها،وخرابها، وامّحاء آثارها :

فأصبحتْ بعد عز المُلْك خاضعةً من ذِلّة المُلك طولَ الدهر في سَمَل
أمست خرابا وأضحى أهلُها رِمَما وســـطّـَـرتـــها يـــدُ الأيـــام فـــي المَثَل
فسلبُ بزتها عنها وقد عطِلت ألذُّ لـــلطرْف من حِلي ومن حُلَـــــل
ومحو آثارها منها وقد خَرِبت أشهى إلى النفس من روضِ الرُّبى الخَضِـــل

ويمدح الأشرف الذي أزال التثليث، وانسجمت في شخصيته عناصر العزة والحلم والشباب وحكمة الكهول، ففتك بالأعداء، وكسب أموالهم وهدم ما شادوه، وغادرهم مخلفا وراءه جيشاً من مهابته، ثم يدعوله بارتقاء رتب المجد والسؤدد.

بالأشرفِ السيّد السلطانِ زال عنـــا م التثليثُ وابتهجَ التوحيدُ بالجَــــدَل
تدبيرُ ذي حـــلم في عز منتقـــم وعُمْرُ مقتبــــل في رأي مكتهل

راحتْ وقد سُلبت أرواحُهم بشبا م الهنديِّ أموالُهم من جُملةِ النَّفَل
هدمتَ ما شيدوا فرقتَ ما جمعوا نقضتَ ما أبرموه غيرَ محتفِل
وعندما أصبحتْ قفراً بلادُهمُ من السواحل بعد الأَهْل في عَطَل
رحلتَ عنها ولكنْ كم أقمتَ بها من خوفِ بأسِك جيشاً غيرَ مرتَحِل
لا زلتَ ذا رتبٍ في المجد ساميةٍ وسُؤدُدٍ بنواهي الشُّهْب متصل

وهذه أبيات لشمس الدين بن الصائغ يهنئ فيها" الأشرف" بالفتح الذي لم يتأتّ لسواه، ويشبهه بالمعتصم: -

يا أشرفَ الدنيا تَهنّ فإنّه فتحٌ سواك بمثلِه لم يَحْلُم(١)
أشبهتَ معتصمَ الخلافةِ همة فالروم منك ديارُهم لم تُعْصَم

ثم يصف ما أعدّه لقتالها، فطهّرها وأعادها للمسلمين في يوم جمعة غراء لم يجد الزمان بمثله: -

قاتلت بُلْقَ جيوشِهم بسوابقٍ غرٍ عليها الريحُ لم تتقدم
كم رُعتها بسواد ليلٍ أليلٍ وصدمتها ببياضِ يوم أيْوَم
وأعدتَها للمسلمين ولم يكنْ منهم يُرى التطهيرُ إلا بالدم
فالجمعةُ الغراء كان صباحُها وجهُ الزمان بمثله لم يُرْقم

قصيدة شهاب الدين الحلبي* ومطلعها: -

الحمد لله ذلّت دولةُ الصُّلُب وعَزّ بالتُّركِ دينُ المصطفى العربي(٢)

بحمد لله يبدأ الشهاب، فقد ذلت دولة الصليب وعزّ دين المصطفى بعد أن انصهرت الأجناس في

---

(١) انظر الأبيات في بدر الدين محمود العيني، **عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان** . تحقيق : محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،١٩٨٩ ج٣، ص ٧٤.

* شهاب الدين محمود الحلبي :

محمود بن سليمان بن فهد، الإمام العلامة البارع البليغ، الكاتب الحافظ، هكذا نعته الكتبي .

ولد بدمشق سنة ٦٤٤ هـ، وتوفيّ فيها سنة ٧٢٥ هـ . تفقّه على ابن المنجّا وغيره، وتأدب على ابن مالك، ولازم الشيخ مجد الدين بن الظهير وسلك طريقته في النظم وأربى عليه . نقله الوزير شمس الدين بن السلعوس الى مصر، وتقدم هناك ببلاغته، فعيّن صاحباً لديوان الإنشاء بدمشق وبقي لمدة ثمانية أعوام في هذه الوظيفة .انظر ترجمته في : الكتبي، **فوات الوفيات**، ج٤، ص٨٢ .

(١) يشير المحقق إلى أنّ هذه الأبيات وردت باسم محمد بن سباع في كنز الدرر ج٨، ص ١١٨ . وأنّ أبياتاً أخرى من القصيدة وردت في ص ٣١٥.

خدمته، وهذا النصر لصعوبته كان الناس يخجلون من طلبه في أحلامهم. وبتحققه انتهت دولة الشرك وارتدت السجينة إلى دوحة الإسلام بعد طول أسر. ولم يبق للأعداء سوى الهرب :

الحمدُ لله ذلّت[١]دولةُ الصُّلب — وعَزَّ بالتُّرك دينُ المُصطفى العربي
هذا الذي كانت الآمالُ لو طَلَبت — رؤياهُ في النوم لاستحْيَت من الطَّلَب
ما بعد عكا وقد لانت عريكتُها — في البحرِ للشِّرك عِند البَرّ من أَرَب
عقيلةٌ ذهبتْ أيدي الخطوبِ بها — دهراً وشدّتْ عليها كَفُّ مُغْتَصِبِ
لم يبقَ من بعدها للكفر مُذ خربت — في البرّ والبحر ما يُنجي سِوى الهرب[٢]

ثم يعود إلى التفكر في روعة النصر العجيب، بعد استفحال الحروب. ويصف مناعة المدينة التي أحيطت بالسور وبالبحر، وغابات الرماح، وأبراج اليلب الصاعقة، والمجانيق المحرقة التي كانت قد جعلت الأمل بالنصر معدوما :

كانتْ تُخيلنا[٣] آمالنا فنرى — أنّ التفكُّرَ فيها غايةُ العَجَب
أما[٤] الحروبُ فكمْ قد أنشأتْ فِتناً — شابَ الوليدُ بها هولاً ولم تَشِب
سورانِ برٌّ وبحرٌ حولَ ساحتها — دار[٥] وأدناهُما أنأى من الطَّلَب[٦]
مُصَفَّحٌ بصفاحٍ حولَها أَكَمٌ — من الرماح وأبراجٌ من اليَلَب
مثلُ الغمائمِ تُهدي من صواعقها — بالنَّبْل أضعافَ ما تُهدي من السُّحُب
كأنّما كلُّ برجٍ حوله فَلَك — من المجانيق يرمي الأرضَ بالشُّهُب

ثم يصف الجيش الفاتح، وقائده "الأشرف" ويمدحهما معاً،ويصف بطولاتهم، فقد فاجئوا المدينة، يقودهم مجاهد يغضب لله لا للملك والمغنم رام ما عجزت عنه ملوك العرب والعجم في جيوشها اللجبة،

(١) القصيدة في النويري : **نهاية الأرب**، ج٣٠، ص١٢٨ وما بعدها ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات، ج ٨**، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧ . وفي الكتبي،محمد شاكر أحمد (ت٧٦٤ هـ)، **فوات الوفيات والذيل عنها** . تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت،(د.ت)، ج٢،، ص ٤١٠، ٤٤١، ٤١٢، ٤١٣، وقد أثبتت القصيدة هنا كما وردت فيه . وتتم الاشارة إلى الاختلافات الهامّة- للتمثل - مع ابن الفرات عند ورودها .

(٢) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : زالت .

(٣) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : تخيلها (ولعلّها أصوب)

(٤) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : أمّ الحروب، (وهي سائغة) .

(٥) في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، دارا، وهي أصوب .

(٦) بعد هذا البيت، ورد في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** :

خرقاء أمنع سوريها وأحصنه — غلب الكماة وأقواه على النوب (وهوفي مكانه)

فصمّم على كسر من يدعون ربهم أباهم، و لم يشغله عن ذلك أنّه ما زال في بواكير حكمه، فتقدّم جيشاً تركياً يرى ترك الحرب عاراً، وخاض بهم الردى والهجر قدماً نحوالمدينة فقلبوا أبراجها، ودكتها مجانيقهم فاضطربت، واضطرمت :

فـفـاجـأتْها جنودُ الله يقدُمها   غضبانُ لله لا للملكِ والنَّشَب[١]
كمْ رامَها ورماها قبله مَلِكٌ   جَمٌّ الجيوش فلم يظفرْ و لم يُجَب[٢]
لم ترضَ همته إلا الذي قَعَدت   للعجز عنه ملوكُ العُجْم والعَرب
ليثٌ أبى أن يردَّ الوجهَ عن أُمم   يدعون ربَّ العُلى سبحانَه بأب
لم يُلهه ملكُه بل في أوائلِه   نال الذي لم ينلْه الناسُ في الحِقَب
فأصبحتْ وهي في بحرين ماثلة   ما بين مضطرمٍ نارا ومضطرب
جيشٌ من التُّرك تَرْكُ الحرب عندهم   عارٌ وراحتهم ضَرْبٌ من الضَّرَب[٣]
خاضوا إليها الردى والهجرَ فاشتبه الـ   أمران واختلفا في الحال والسَّبَب
تسنموها فلم يتركْ تسنُّمهم   في ذلك الأفق برجا غيرَ مُنقلب
أتوا حماها فلم تَمنعْ وقد وثبوا   عنها مجانيقهم شيئا و لم تثُب

ويستمرئ الشاعر الوقوف على هذا الفتح ويتذوق حلاوته ويتحدث عن آثاره ؛ فقد بزّ الفتوح قبله وعجزت اللغة عن الإحاطة به، إذ كان أمنية فتحققت بحمد الله، وأبيد عبّاد عيسى، ونصر الله جنده، وأشرف المصطفى على ثمار النصر، وابتهجت به الكعبة، وشاع ذكره في الآفاق :

يا يومَ عكا لقد أَنْسَيْت ما سبقتْ   به الفتوحُ وما قَد خُطَّ في الكُتُب
م يبلغ النطقُ حدَّ الشكرِ فيك فما   عسى يقومُ به ذوالشعر والخُطَب
كانت تُمنَّى بك الأيامُ عن أمم   والحمدُ لله شاهدناك عن كَثَب
أغضبتَ عُبّادَ عيسى إذْ أبدْتَهمُ   لله أيُّ رضىً في ذلك الغضب
وأطلعَ الله جيشَ النصر فابتدرتْ   طلائعُ الفتح بين السُّمْر والقُضُب
وأشرفَ المُصطفى الهادي البشيرُ على   ما أسلفَ الأشرفُ السلطانُ من قُرْب
فقرَّ عيناً بهذا الفتحِ وابتهجتْ   ببشرِه الكعبةُ الغرّاءُ في الحُجُب
وسار في الأرض مسرى الريحِ سمعتُه   فالبرُّ في طَرَب والبحرُ في حَرَب

(١) بعد هذا يأتي- في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، قول الشاعر : ليث أبى أن يردّ الوجه عن أمم .... وهوأفضل .
(٢) بعد هذا يأتي- في ابن الفرات- قول الشاعر : لم يلهه ملكه بل في أوائله .... وهوأفضل . كما أنّ هذا البيت يروى في ابن الفرات هكذا : كم رامها ورماها قبله ملك   جمّ الجيوش فلم يظفر و لم يصب
(٣) لعلّ الأصوب : ضرب من الوصب كما وردت في ابن الفرات.

ثم يقف مطوّلاً واصفاً مجريات المعركة، وينقل لنا مشاهدها، ويضعنا في جوّها حركة ولوناً، فهذه البيض تخوض في بحر الدماء من البيض، وزرق الرماح تغوص في زرق العيون، وقد توقدت حتى وهي في دمائهم.

وقد ذاب الحديد على أجسامهم من شدّة الحرارة، وقيّدهم الرعب، وتهاوت أبطالهم الذين كانوا في ثبات الجبال. وجرت الدماء بحراً يرفد البحر، وظهرت سطوة السيوف والرماح فكان لها الكلمة الفصل:

وخاضت البِيضُ في بحر الدماء وما ... أبدتْ من البيض إلا ساقَ مختَضِب
وغاصَ زُرق القنا في زُرق أعينهم ... كأنها شَطَن تهوي إلى قُلُب
توقّدتْ وهي غَرقى في دمائهمُ * ... فزادها الطَّفحُ منها شدةَ الرَّهَب
وذابَ من حَرِّها عنهم حديدُهم ... فقيّدتْهمْ بها ذعراً يدُ الرّهب
كم أبرزتْ بطلاً كالطَّوْد قد بَطُلتْ ... حواسه فغدا كالمَترِل الخَرِب
أجرتْ إلى البحر بحراً من دمائهمُ ... فراح كالرّاحِ إذْ غَرقاه كالحَبَب
تحكّمتْ وسطتْ فيهم قواضِبُنا ... قتلا وعَفَّت لحاويها عن السَّلَب*
كأنه وسِنانُ الرُّمحِ يطلبُه ... برجٌ هوى ووراه كوكبُ الذَّنَب

ويقف الشاعر لنلتقط معه الأنفاس، ويهاجمه الفرح من جديد، فيرفع البشرى إلى القائد، وتسكنه الثقة في أن كل مأمول محقق دون تعب بعد هذا الفوز، وتطير به النشوة فيرى الأرض جميعا ملكاً للأشرف رهن أمره :

بشراك يا مَلِك الدنيا لقد شَرُفتْ ... بك الممالكُ واستعلتْ على الرُّتُب
ما بعد عكا وقد لانت عريكتُها ... لديك شيءٌ تلاقيه على تَعَب
فانهضْ إلى الأرضِ فالدنيا بأجمعِها ... مدّت إليك فواصِلَها** بلا نَصَب

ويعود إلى تمثلٍ مرتدٍ يذكر فيه حال عكا، وقد أزمنت في الأسر، وعجز عن فكها صيد الملوك، ويربط بين جهود القائد العظيم صلاح الدين الأيوبي التي أثمرت على يد السلطان صلاح الدين "الأشرف " فأسال دماء الأعداء، وأدرك ثأر صلاح الدين، ولعلّ في ذلك سرّ تشابه اللقبين :

---

* في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات:** توقدت وهي تروى في نحورهم فزادها الريّ في الإشراق واللهب والمعنى مقبول .

* في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : جاء بعد هذا البيت قوله : كم أبرزت بطلاً كالطود قد بطلت......../ وهوأجود، وينسجم مع لاحقه.

** في ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات** : نواصيها " ولعلّها أصحّ ".

كم قد دعتْ وهي في أسرِ العدى زمنـــا صيدَ الملوكِ فلم تُسْمَع و لم تُجَب
أتيتَها يـــا صلاحَ الدين معتقداً بأن داعي صلاحِ الدين لم يَخِب
أسلتَ فيها كما سالت دماؤُهم من قبلِ إحرازها بحراً من الذّهب
أدركتَ ثأر صلاحِ الدين إذ غضبـــتْ منه لسرٍّ طواه الله في الّلقـــــبِ

ثم تلح عليه صورة جيوش الفتح، فيصفها سيولاً في غابات من الرماح، ويروق له الحديث ثانية عما جرى من أحداث المعركة، ويستحضر وقائعها ؛ فقد أحاط الأشرف المدينة بالمجانيق التي صافحت جدرانها فحطمت ما انتصب منها، وجدّ في نقبها فبدا محياها، وطربت السيوف وغنت في أعناق القوم، فجاوبتها الأبراج رقصاً ولعباً، ورسم الدم لوحته على الأسوار، وتناثرت الرؤوس، وها هي عكا التي كانت ناشزاً قد غدت طوع الهوى، واحتفظت بجند الفرنج لتقدمهم قربانا في مشهد كانت فيه بروجها أبا لهب، وأطفأت النيران كرب صدر الدين، و لم يفلت من الأعداء إلا ما يكفي للإخبار عن الخراب، واكتملت النعمة بفتح" صور" دونما تعب، فقد أصابتها عدوى الخراب من أختها عكا فخربتا معا :

وجئتها بجيوشٍ كالسيول علـــى أمثالها بين آجامٍ مــــن القُضُـــــب
وحُطْتها بالمجانيقِ التي وقفـــــتْ إزاءَ جُدرانها في جحفَــلٍ لَجِــــب
مرفوعةً نصبوا أضعافَها فغـــــــدا للكسر والحَطْم منها كـــلّ منتصِــــب
ورُضْـــتهـــا بنُقـــوب ذَلّـــلَتْ شَمَماً منــــها وأبدتْ مُحَيّاها بــــلا نُقُــــب[(١)]
وغنّتْ البيضُ في الأعناق وارتقصـــتْ أبراجُهـــا لعبـــاً منهـــــنّ باللعـــب[(٢)]
وخــُلّقتْ بالدمِ الأسوارُ فانفغمتْ طيباً ولولا دماءُ الخُبـــث لم تَطِـــب[(٣)]
أُبرزتْ كلٌّ خَوْد كاعبٍ نثرتْ رؤوسُهم حيـــن زفوها بلا طَـــــــرب
باتتْ وقد جاورْتنا ناشزاً وغدتْ طوعَ الهوى في يَدَيْ جيرانها الجُنُـــب[(٤)]
بل أحرزتْهم ولكن للسيوف لكي لا يلتجي أحدٌ منهم إلى الهـــرب[(٥)]
أضحتْ أبا لهبٍ تلك البروجُ وقد كانــــت بتــعليقها حمالةَ الحَطـــب[(٦)]

(١) في ابن الفرات جاء بعد هذا البيت قوله : وبعد صبحتها بالزحف فاضطربت رعباً وأهوت بحديها إلى الترب
(٢) في ابن الفرات ورد البيت كما يلي : وغنت البيض في الأعناق فارتقصت أجسادها لعباً مع اللعب
(٣) في ابن الفرات ورد البيت كما يلي : وخلقت بالدم الأسوار فابتهجت طيباً ولولا دماء القوم لم تطب
(٤) في ابن الفرات : فأتت بدلاً من باتت ويلي ذلك : ظنوا بروج البيوت الشم تعقلهم فاستعقلتهم و لم تطلق و لم تهب. وهوجيد، ومنسجم مع ما يليه.
(٥) في ابن الفرات : فأحرزتهم بدلاً من بل أحرزتهم، ويلي ذلك : وجالت النار في أرجائها وعلت .... وموقعه هنا أفضل
(٦) سقط بيت لم يرد هناك : وأفلت البحر منهم من يخبرّ من يلقاه من قومه بالويل والحرب.

وتمتْ النعمةُ العظمى وقد كَمَلَت   بفتحِ صورٍ بلا حصرٍ ولا نَصَب
وجارت النار في أرجائِها وعَلَت   فأطفأتْ ما بصدر الدين من كُرَب
أختان في أنّ كلاً منهما جَمَعَت   صليبةَ الكُفر لا أختانِ في النَّسب
لما رأتْ أختها بالأمسِ قد خربت   كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَب

ثم يلتفت إلى الأشرف مؤكدا أنّه ملك البر والبحر، ويجرفه العُجبُ بقائده بعد هذا الفتح العسر، فيراه مالكاً الصين، وقد علا ملكه الثريا، ويدعوله ببهجة الفتوح وعزّة النصر :

اللهُ أعطاك مُلكَ البحر إذ جَمعت   لك السعادةُ ملكَ البرّ والعَرَب(١)
من كان مبدؤُه عكا وصورُ معاً   فالصينُ أدنى إلى كفّيْه من حلب
علا بك المُلكُ حتى إنّ قبَّته   على البرايا غدتْ ممدودةَ الطُّنُب
فلا برحتَ قريرَ العين مبتهجاً   بكل فتحٍ مبينِ المنح مُرتَقب(٢)

وللشهاب بيتان فيهما تصوير طريف، إذ عاين النيران تأكل أطراف عكا، فتتهاوى أبراجها النصرانية ساجدة، فقال (٣):

مررتُ بعكا بعد تخريبِ سورها   وزندُ أُوار النار في وَسْطها وار
وعاينْتها بعد التنصُّر قد غَدَت   مجوسيّةَ الأبراجِ تسجدُ للنار

وللشهاب أيضاً أجزاء من قصيدة وردت في درة الأسلاك، يوضح فيها أن العدوقد استنام إلى أن وجوده في عكا دائم أبد الدهر :

طمعَ العدوبأن عكا معقلٌ   تَبلى الدُّهورُ ولا تلينُ قَناتُهُ (٤)

لكن الواقع جاء بعكس الآمال، فزلزل الزحف الإسلامي الأعداء، وتحكمت فيهم السيوف :

فرمَوْهمُ بالزحفِ وهو الصدمةُ   م   الأولى فزَلْزَل أرضَهم صدماتُه
وتحكَّم السيفُ الصقيلُ فأحرزتْ   بالقتلِ أسرابَ الظباءِ ظُباتُه

ثم يمضي الشاعر في وصف ما تهاوى من قلاع العدو، وحصونه في صور وصيدا ووعثليث وبيروت وانطرطوس وجبيل، ويختم القصيدة بالإشارة إلى أن هذه السلسلة من الانتصارات كانت تمثل غضب الله

(١) في ابن الفرات : لك السعادة ملك البحر فارتقب. وهو أصح .
(٢) في ابن الفرات : فلا برحت عزيز النصر مبتهجاً.
(٣) انظر ابن الفرات ج ٨، ص ١١٥.
(٤) ابن الحبيب، **درّة الأسلاك**، ص ١٥٨.

على الأعداء، فتفرقوا بعدها أيدي سبأ :

غَضِب الإلهُ لدينِه فأَتَتْهمُ		من حيثُ لم يتوهموا سطواتـــُه
وتفرقوا أيدي سبأ وسِباؤُهم		جمعــــتْ برغمهمُ لنا أشتاتُه

وللقاضي " محي الدين بن عبد الظاهر"(١) بيتان يصف فيهما نقمة الله التي حلت بالفرنج، إذ نزل بساحلهم الأشرف لتتصل صفعاته لهم :

يا بني الأصفرِ قد حلَّ بكم		نقمةُ الله التي لا تنفصـــلْ (٢)
قد نزل الأشرفُ في ساحلكم		فأبشروا منه بصفعٍ متصـــلْ

ويبدوأن الخراب العام الذي حل بعكا، قد أثار الشفقة في بعض القلوب، فالإنسان مهما سطا غضبه تشده إلى إنسانيّته بعض الوشائج، فهذا شهاب الدين أحمد العقيلي يقول (٣):

رأيت بعد خراب عكا على بعض أبواب كنائسها :

أَدُمى الكنائس إن تكنْ عَبَثتْ بكم		أيدي الليالي أوتَغَيَّر حـــالُ
فلطالما سجدتْ على أبوابكـــم		شُمُّ الأنوفِ جحاجحٌ أبطالُ
صبراً على هذا المُصابِ فإنّــه		يومٌ بيومٍ والحروبُ سجـــالُ

ويورد " المقريزي " الأبيات بزيادة بيت رابع وشيء من اختلاف، ويوضح أن قائلها" ابن ضامن الضبع"(٤). والبيت الرابع هو:

هذا بذاكَ ولا نعيِّرُ دهرَنا		ولكلِّ دهرٍ دولةٌ ورجالُ

نظرة عامة في ما تقدم من شعر :

إنّ نظرة إجمالية في الشعر السابق ذكره، تظهر لنا أنه - على قلته - قد اضطلع بدور وظيفي هام، فهويساوق القائد، والجند، يصف بطولاتهم، ويشحذ هممهم ويشحن معنوياتهم. ويبدوفيه التركيز على الجوانب التالية :

---

(١) هوعبد الله بن عبد الظاهر، ولد سنة ٦٢٠ هـ، وهوكاتب وشاعر، له سيرة السلطان الملك الظاهر بيبرس وهي منظومة شعراً . وقد توفي سنة ٦٩٢ هـ . انظر : الكتبي، **فوات الوفيات**، ج٢، ترجمة ٢٢٢، ص ١٧٩.

(٢) ابن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، ج ٨، ص ١١٤ .

(٣) ابن الحبيب، **درّة الأسلاك**، ص١٥٩ .

(٤) المقريزي، **السلوك**، ج ١/ ق٣، ص ٧٦٧ .

١ - الصراع مع الصليبين حرب مقدسة هدفها الأساسي الذود عن حمى الدين، وذلك يبدوفي أبيات كثيرة، منها للمنبجي :-

فأنت للدين والدنيا صلاحُهما......	وفيهما حَمْلُ ضيمٍ غير مُحتَمل
أنت الذي لم تدعْ للكفر من بلد.....	يأوي اليه ولا للدين من أمل
بالأشرفِ السيدِ السلطانِ زال عنا	التثليثُ وابتهج التوحيد بالجدل

ومنها للشهاب :

الحمد لله ذلت دولةُ الصُّلـــب	وعزّ بالتُّرك دين المصطفى العــــربي
ما بعد عكا وقد لانت عريكتها	في البحر للشرك عند البرّ من أَرَب
لم يبقَ من بعدها للكفر إذ خربت	في البر والبحر ما يُنجي سوى الهرب

وكذلك الأبيات : ففاجأهّا...، ليث أبى...، أغضبت عبّاد عيسى...، واطلع الله...، وأشرف المصطفى.....ألخ.

٢ - الصراع مع الكفر حلقات متصلة :-

ربط الشعراء هذا الصراع، بما مضى من صفحاته، فأظهروه حلقات متصلة، وجعلوا حاضر الأمة وماضيها سدىً ولحمةً تقويةً لجذور الوجود، واختزاناً لبواعث القوّة والأصالة لبعث الأمل في المستقبل، والاطمئنان في النفوس بعد طول قلق.

وذلك قول شمس الدين بن الصائغ :

أشبهت معتصمَ الخلافة همّةً	فالرومُ منك ديارها لم تعصم

وقول الشهاب:

لبيتها يا صلاحَ الدين معتقداً	بأنّ ظنَّ صلاحِ الدين لم يخب
أدركتَ ثأرَ صلاحِ الدين إذ غضبتْ	منه بسر طواه الله في اللقب

٣ - الفتح شبه معجزة، والعدوقوي، لكن القائد ملهم، والجيش جسور.

تكررت هذه المعاني كثيرا... فقد أكد الشعراء أنّ الفتح كان مناله صعباً، وكان لا يخطر حتى في الأحلام، فالمدينة محصنة، وقد فشلت كل المحاولات السابقة لاستردادها، وقد راوح الشعراء بين التركيز على الزعيم الفرد من حيث هوالقائد، وقادح الزناد، ومثوّر العزائم، والرائد الصدوق، وبين عامة الجند من حيث هم مادة النصر، ومحوره وآلته الفاعلة.

ومن ذلك قول المنبجي :

بلغتَ في الملك أقصى غايةِ الأمل وفُتَّ شأوملوكِ الأَعصُر الأُوَل
ونلتَ بالحولِ دون الناس منفرداً ما لم تَنَلْه ملوكُ الأرضِ بالحِيَل
وقد دَعَتها ملوكُ الأرض راغبةً وعطفُها عنهم بالتيهِ في شُغُلِ

وكذلك أبياته :

ما زال غيرك...... فتح تطاول........ في جحفل لجب.............. ألخ.

ومنها للشهاب :

هذا الذي كانت الآمالُ لو طلَبت رؤياه في النومِ لاستحيت من الطلب
كانت تُخيلها آمالنا فترى أنّ التفكرَ فيها أعجبُ العجب

كم قد دعتْ وهي في أسر العِدى زمناً صيدَ الملوك فلم تُسمعْ و لم تُجب
سوران برٌّ وبحرٌ حول ساحتها دارا وأدناهما أنأى من القطب

وكذلك أبياته : كم رامها... لم ترض همته.... يا يوم عكا....... وجئتها بجيوش...... الخ.

ومن ذلك ايضا قول شمس الدين :-

يا أشرفَ الدنيا قمنّ فإنّه فتحٌ سواك بمثله لم يحلم

٤ -الاهتمام الكبير بصورة المدينة (عكا) :

لقيت عكا حظوة بالغة في شعر التحرر هذا، فهي مناط الاهتمام ومحط العناية، وعماد النصر وقد ظهر ذلك ضمن ثلاث صور رئيسية :

- صورة المدينة الأسيرة قبل التحرير :

أفاض شعر التحرير في وصف حصانة عكا السليبة، فهي عقيلة المدن، مصونة من الليالي عزيزة المنال، مشغولة بالتيه والدلال، تصد عن الصيد، قصيّة المرام، عصية المطلب، أمّ مصون، هكذا وصفها المنبجي في أبياته : عقيلة المدن، وقد دعتها، صدت عن الصيد، أمّ لهم..... والشهاب يوضح أسرار منعتها فهي محصنة بسورين عظيمين بري وبحري، وقد غرقت في بحر من الصفيح،وغابات من الرماح والأبراج، والويل لمن يدنومن ساحتها فهداياها إليه غمائم من الشهب ترمي بالهلاك، لذلك فهي عصية حتى في الأحلام

والأفكار، وقد تشبث بها المعتدون، فهي آخر المعاقل ومعركة المصير النهائي.

الأبيات : هذا الذي كانت الآمال .... كأنما كل برج حوله فلك.

- صورة تحرير المدينة :

ولأن المدينة بهذه المنعة العظيمة، فلا بد أن تكون معركة تحريرها معركة مهولة، وقد كانت كذلك حقاً : الجيوش المهاجمة لجبة كالسيول قد ضاق عنها البر، أسود تسربلت بالحديد فلا يبدومنها سوى المُقل، والمجانيق تحيط بالمدينة كالأساور، والأهوال صورة صغرى من يوم القيامة، فالدماء حناء على الأسوار، والحسان بارزة، والرؤوس متناثرة، والأبراج متهاوية.

والنيران مستعرة وسيول دماء الأعداء ترفد البحر، وزرق القنا تغوص في زرق العيون، والأعداء يلوذون بالحديد ليحميهم فيذوب مع أجسامهم.

هذا وصف المنبجي في أبياته : فتح تطاول........ صدمتها بجيوش..

وهووصف الشهاب في أبياته : أمّ الحروب....... كأنه وسنان الرمح يطلبه.

- صورة المدينة بعد التحرير : التركيز على خراب المدينة :

بعد وصف أهوال المعركة، كان تركيز على الخراب التام للمدينة، إيغالاً في تأكيد إنهاء هذا الجسم الدخيل، واستئصال شأفته، وطمس آثاره وتحويلها إلى ذكرى، ذكرى وحسب،

ومن ذلك قول المنبجي :

أمست خراباً وأضحى أهلُها رِمماً	وسطّرها يدُ الأيام في المثل
ومحو آثارها منها وقد خربت	أشهى إلى النفس من روض الرُّبى الخضل

ومنها قول الشهاب :

لما رأتْ أختَها بالأمس قد خربت	كان الخرابُ لها أعدى من الجرب

وتجدر الإشارة إلى أن "الشهاب محمود" قد امتاز بأنه وفّق في إعطاء وصف تفصيلي دقيق لأحداث المعركة وبطولات المسلمين خارج الأسوار، وداخل المدينة. ومعظم أبيات قصيدته تدل على ذلك.

وقد نجح في نقل القارئ إلى جوالمعركة، والتأثر بها. وتحقق بذلك الهدف الوظيفي للشعر من حيث هوسجل الأحداث، ومهماز الشاعر ؛ فالشاعر حادي الركب، وفي مقدمة الموكب، وهوفي لغة العصر " في قلب الحدث " وكذلك كان الشهاب، فقد أراح النفوس بالتركيز على انتهاء الكرب، وزوال الغمّة، وانبعاث عزة الأمة. وضخم النصر فأصّل الثقة بالشعب، والجند، والقائد، وجعل المستقبل مشرقاً ومأمولاً ومأموناً.

٥- الانتماء غير العربي :

لم يعد الانتماء غير العربي مما يعاب في هذا العصر كما كان من قبل ؛ فقد كان الشعراء يتحرجون من مدح القائد التركي بنسبه، ويحتالون على ذلك، فهذا "ابن القيسراني" عندما أراد مدح "نور الدين زنكي" أعمل فكره فقال :-

تداركَ مِلّة العربي ذبّاً ... إلى أنْ عدّه منه معدّ (١)

أما الشهاب هنا، فلم يتحرج، و لم يحتل، بل قالها مالئاً بها فاه :

وعزّ بالترك جيش المصطفى العربي

ثم عاد فأكدها قائلا :

جيشٌ من التُّرك تَرك الحرب عندهم ... عارٌ وراحتهم ضربٌ من الوصب.

٦- السخرية من العدو:

برزت في هذا الشعر سخرية مريرة من العدو، هدفها الحطّ من شأنه، وتقوية النفوس عليه، وإزالة آثار الخوف منه.

فهذا القاضي محيي الدين يخاطب الفرنج ساخرا :

قد نزل الأشرف في ساحلكم ... فأبشروا منه بصفع متصل

ويسعفه الشهاب بقوله :

أغضبتَ عبّادَ عيسى إذ أبدْتهم ... لله أيّ ُرضى في ذلك الغضب

٧- الاستمناح :

يُحمد لمن وصل إلينا شعرهم، أن الاستمناح مغيّب عندهم، ولعل مرد هذا إلى صدق العاطفة، وضخامة الحدث، واكتمال الفرحة، وغلبة الشعور الديني، وكل ذلك يهمّش الجانب المادي، ويجعله متطفلا ثقيلا إن دخل الموقف......

(١) انظر ابن القيسراني : ابن القيسراني، أبوعبد الله محمد بن نصر (ت ٥٤٨ هـ)، **شعر ابن القيسراني** . جمع وتحقيق ودراسة : عادل جابر، الوكالة العربية، الزرقاء، ١٩٩١، ص ١٦٥ .

وانظر: إبراهيم، محمود، صدى الغزوالصليبي في شعر القيسراني، المكتب الإسلامي، دمشق؛ مكتبة الأقصى،عمان،١٩٧١، ص ١٥٩.

المقومات الفنية للشعر الذي قيل في تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـ.

نتكئ على قصيدتي الشهاب والمنبجي، لأنّهما القصيدتان الوحيدتان اللتان وصلتا فيما يبدومكتملتين من شعر التحرير، ولعلّ ما يقال عنهما يقرّبنا من رسم صورة للشعر المذكور، نأمل أن تكون دالّة على خصائصه الفنيّة ومستواه. ومن خلال قراءة القصيدتين يمكن استخلاص السمات الفنية التالية :

- لا مقدمة طللية :

لم يعبأ أي من الشاعرين بالمقدمة الطللية التي كانت تعدّ إرثاً أصيلا يجب احترامه، وعدم الخروج عليه[١]. قد هجم كل منهما على غرضه، إذ بدأ المنبجي القصيدة مادحاً رافعا من شأن الأشرف، والشهاب بدأها بحمد الله وتلك بداية موفقة نافس فيها بداية الخطبة واحتفظ بسحر الشعر ورونقه.

والواقع أنّ العزوف عن المقدمة الطللية أمر يتسق والذوق السائد في هذا العصر شعراً ونقداً ؛ فمن حيث الشعر كان الانفلات من أسر مقدمات الأطلال قد بدأ منذ عهد مبكر في قصائد المدح للوقعات الحربية، وذلك شائع لا يحتاج الى إثبات، فقد جرى عليه أحياناً أبوالطيب المتنبي ومن قبله أبوتمام. فألف ذلك، وتقبّله الذوق.

وكان النقاد قد أقرّوا هذا التمرد، وجذروه، وقعدوا له؛ فهذا " ابن الأثير " مثلا ينظر في موضوع القصيدة عند مناقشة مطلعها، فيرفض البدء بالغزل إذا كان موضوع القصيدة مدحاً بفتح، أووصفاً وتهويناً لهزيمة... وإن لجأ الشاعر إلى الابتداء بالغزل في هذين الموقفين فهومقصر عن الغاية ؛ " فالغزل رقة محضة، والألفاظ التي تنظم في الحوادث المشار إليها من فحل الكلام، ومتين القول، وهي ضدّ الغزل. وأيضاً فإن الأسماع متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث والابتداء بالخوض في ذكرها لا الابتداء بالغزل إذ المهم واجب التقديم [٢]."

وعلى ذلك يجب أن تكون ثمة علاقة حميمة بين الابتداء ومضمون القصيدة، والنقّاد ينصون صراحة على ذلك، فيطلبون الى الشعراء أن يكون مبدأ الكلام دالا على المقاصد، وأن يكون الافتتاح بما هوعمدة من الأغراض [٣].

---

(١) نظر في بنية القصيدة العربية، وعُرْفها الذي كانت قد أقرته الطبقة الأولى من النقاد : ابن قتيبة، أبومحمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ)، **الشعر والشعراء**، طبعة ليدن، ١٩٠٣، ص١٤ وما بعدها.

(٢) ضياء الدين بن الأثير، أبوالفتح ضياء الدين نصر الله (ت ٦٣٧ هـ)، **المثل السائر** . تقديم وتحقيق : أحمد الحوفي وأحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ج٣، ص ٩٣ .

(٣) حازم القرطاجنّي، أبوالحسن حازم بن القاضي (ت ٦٨٤ هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تقديم وتحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ٢٠٦.

ومما تقدّم نستنتج أن القصيدتين تساوقان الذوق الشعري والنقدي لعصرهما، ولا يعدّ عدم افتتاحهما بالغزل والوقوف على الأطلال عيباً فيهما.

- المطالع :

ويستتبع ما سبق الإشارة إلى المطالع، فاختيارها ليس أمراً سهلا، وينبغي على الشاعر الاهتمام بمطلع قصيدته، فتلمع إلى غرضه، وتثير الشوق نحوه، وتبعث الاهتمام به، ويرجّحُ أنّ الشاعرين قد وفقا في مطلعي قصيدتيهما ، ودلّ كلّ مطلع على غرض القصيدة ومضمونها العام ؛ المنبجي ارتقى بالأشرف فإذا هوقد بلغ في ملكه الغاية، وشأى ملوك الأعصر السابقة وهذا يتناسب مع موقف الفتح العظيم، ويمهد لتفصيل الحديث عنه.

والشهاب يتنفس الصعداء حامداً الله على زوال دولة الفرنج، وانصهار العرب والترك المسلمين في عز الدين، وتلك عقبى الفتح المبين، وهذا مدخل ملائم لوصفه، والإشادة بأبطاله.

- الخاتمة :

ويحسن أن نردف ما سبق بحديث عن الخاتمة في القصيدتين، فقد انتهت كل منهما بدعاء للممدوح ؛ فالمنبجي يدعوله بالاحتفاظ بهذه الرتبة العلية التي أشار إليها في مطلع القصيدة، والشهاب يدعوله باستمرار الابتهاج بعزيز النصر الذي حمد الله عليه في مطلع القصيدة.

- الوحدة الموضوعية :

في كلتا القصيدتين وحدة موضوعية وإن تعددت فيهما المحاور فالجوانب التي طالتها القصيدتان متعددة ومنها :

الإشادة بالبطل وتمجيده، ووصف جيش الفتح، والحديث عن المدينة ومناعتها، وسرد أحداث المعركة والوقوف على نتائجها.....، ومع هذا التعدّد فالجوانب جميعا تصب في هدف واحد هو " الحدث " وكل ما ذكر هي عناصر له، وتفاصيله، وهي لا تبدومتنافرة، ومتدابرة، بل وفق الشاعران في اقتيادها بيسر فظهرت متآلفة متكاتفة في انسجام ووئام.

- النزعة الاتباعية[(١)] :

بقي الشعر الجاهلي أنموذجاً يحتذى عدّة قرون، وظلّ القرب من هذا الأنموذج أوالبعد عنه معياراً هاماً

(١) انظر حول هذه النزعة حديث شائق ومقنع في: إبراهيم، محمود، **صدى الغزوالصليبي في شعر ابن القيسراني**، ص١٧٢.
ومواضع متفرقة أخرى منها ص ١٣٧.

في الحكم على جودة القصيدة.

ومع تقادم العهد، وثقل وطأة دواعي التجديد استجابة للتطور، وظهور شعراء عظام في العصور اللاحقة، بدا كأنّ نزعة التقليد قد توجهت نحوالشعراء الجدد، وبخاصة المشهورون منهم أمثال: أبي تمام، والمتنبي شاعري القرنين الثالث والرابع الهجريين.

ولوجعلنا قصيدة الشهاب مثالاً نستقرئه عن وجود نزعة التقليد هذا أوعدمه، فإننا عندما نقرأ قصيدته نجد أنفسنا في أجواء شعر أبي تمام والمتنبي في القوّة والروح الحماسية، ويقودنا الوزن والقافية إلى بائيّة أبي تمام في مدح المعتصم ، ثم لا نلبث أن نتحسس تقليدا واعيا مقصوداً استحضر فيه الشهاب قصيدة أبي تمام، واستوعى صورها، وأخيلتها، ومعانيها، ولم تلبث أن فضحته بعض ألفاظه، فإذا نحن أمام أصداء البائيّة الأولى :

يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت ... به الفتوح وما قد خُطَّ في الكتب

لم يبلغ النطقُ حدَّ الشكر فيك فما ... عسى أن يقوم به ذوالشعر والخطب

لما رأتْ أختها بالأمس قد خربت ... كان الخراب لها أعدى من الجرب

ويقال في بعض أبيات المنبجي مثل ذلك :

فتح تطاولَ عن نثر يحوط به ... وصفاً وعن نظم شعر محصد الطول

تدبيرُ ذي حلم في عزّ منتقم ... وعمرُ مقتبل في رأي مكتهل

وعلى أيّة حال، يجدر بنا ألاّ نثقل اللوم في هذه الاتباعية، إذ هي نتاج طبيعي لظروف هذا العصر، فاعتماد الشاعر أصبح على لغة الكتب بعد أن كثرت الأجناس، وشحّت اللغة الصافية، وتناءت مواطنها، وغارت منابعها.

وظروف القصيدتين متشابهة، فهما تصفان حالة صراع قومي وديني مع عدوشرس، إضافة إلى أن العودة للماضي وجذوره لغةً وثقافةً يعد سلاحاً تشهره الأمة عفويّاً عندما يدْلهمّ الخطر، وهذه المرحلة تمور بالمخاطر.

وتقليد اللاحق للسابق هونوع من إشهار الإعجاب به، والإقرار بتفوّقه، ومحاولة السير على نهجه، ولا يعيبه ذلك إلاّ إذا كان ظلاً له، ورجعاً لصوته. وقد لا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إنّ الشهاب- وإن قلّد- إلاّ أنّه لم يرسف تماماً في أغلال التقليد، بل تحرر في غير موقف فظهرت شخصيته في شعره، وأجاد الإبانة عن غرضه، فكان بحق مندغماً في النهج التوفيقي الذي يحتفظ فيه الشاعر " بخصائص الشعر العربي القديم العامة في شعره دون أن يخلي هذا الشعر من معطيات عصره، وخصائصه الأدبيّة، بحيث يكون فيه من

مظاهر التجديد ما يتساوق مع مقاييس العصر "(١).

والأدلّة على ذلك ستأتي في أطياء الحديث عن سمات لاحقة.

- **اللغة:**

قضية اللفظ والمعنى من القضايا الشاغلة، واستمرت طويلا قضية ساخنة، إلى أن هدأت النفوس بعد الإقرار بصعوبة الفصل بينهما"، فاللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته "(٢).

فهل وفق الشاعران في خلق تواؤم كاف بين اللفظ والمعنى في قصيدتيهما ؟

الراجح أنّهما وفقا في ذلك ؛ فهذه المعاني الحماسيّة قد اختيرت لها ألفاظ جزلة قويّة، لكنّها - تماشياً مع روح - العصر تحاشت الألفاظ الغريبة الحوشية. وقد كثرت كلمات الحرب وأدواتها وصورها :

فـي جحفل لَجِب كالليـل أنجمُه		تبدو لرائيه من قُضُب ومن أَسَل
صدمتها بجيوش لـو صَـدمتَ بها		صُمَّ الجبال أزالتها ولم تـزُل
وخاضت البيضُ في بحر الدمـاء فمـا		أبدت من البيض إلاّ ساقَ مختضِب
تحكـمتْ فسطتْ فيهم قواضِبُها		قتلا وعفّت لحاديها عن السلب
مصفـحٌ بصِفـاح حـولها شرفٌ		من الرماح وأبراجٌ من اليلب..... الخ

وقد كان للصراع الديني أثر في اختيار الألفاظ، فطبعتها بطابع المرحلة، فظهرت فيها كلمات مثل : الدين، والكفر، والصليب، وعُبّاد المسيح، والتثليث......

والأمثلة على ذلك كثيرة ، ولعلّ ما ورد من أمثلة عند الحديث عن الصراع الديني ضمن إطار النظرة في موضوع هذا الشعر يكفي للتدليل على ذلك، ونحيل اليه (٣).

- **استخدام ألفاظ الغزل في شعر الحرب .**

راق للشاعر أن يجعل عكا حسناء يخطب ودّها فتصدّ ، وتتمنع، ولكنّها تنقاد طائعة الى الأشرف فهي رهن إشارته :

وقد دعتْها ملوكُ الأرض راغبـةً		وعطْفُها عنهم بالتيه في شغـل
صَدت عن الصيد لا تلوي فلم تطل م		الأوهامُ منها الى وصل و لم تصـل

(١) إبراهيم، محمود، **صدى الغزوالصليبي**، ص ١٨٤ .

(٢) ابن رشيق القيرواني، أبوعلي حسن (ت٤٥٦ هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** . تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥،دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ج١، ص١٧.

(٣) تنظر هذه الدراسة ص١٢٢.

أُمٌّ لـــهـــم كـــم رام خِطـــبـــتها بعلٌ سواك فلم تذعـــن و لم تُنل
حتى أمرتَ فأمستْ وهي طائعةٌ بعد الإبـــاء لأمر منك ممتَثَـــل

- **الأسلوب :**

مع إدراك أنّ معظم ما قيل سابقاً ينضوي في الأسلوب ، إلاّ أنّه يحبّذ أن نتحدث عن بعض العناصـــر تحت عنوان الأسلوب لما لها من علاقة ماسّة به :

- **التقرير والإنشاء:**

راوح الشاعران بين أسلوبي التقرير والإنشاء في قصيدتيهما، فبعد أبيات بأسلوب تقريري يكون منهما التفات إلى الأسلوب الإنشائي بين حين وآخر، فينشدّ الانتباه، ويقوى التأثر، وتتجـــدد الهمّـــة للمتابعة، فكثر التعجب، والدعاء، والنداء، :

فطُـــل بدولتـــك الميمون طائـــرُها فإنّها غرّةٌ في أوجه الدول
واسعد بهمتك العليا التي وصلت ....
فكـــم بلغـــت مراداً بِـــتَّ تـــأمـــله ....
وكم فتحت حصونا طالما رجعت ....
لا زلت ذا رتب في المجد ساميةٍ ....

كم رامها ورمـــاها قـــبله ملـــكٌ جمُّ الجيوشِ فلم يَظفر و لم يُصب
يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت ....
كم أبرزت بطلاّ كالطود قد بَطلت ....
فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجملها ....
كم قد دعت وهي في أسر العدى زمناً ....
فلا برحتَ عزيزَ النصر مبتهجاً ....

- **الإطناب:**

كانت هناك إطالة في القصيدتين عند الحديث عن بعض الأفكار، فكرّر الشاعر العود إليها ، وألحّ على بعض المعاني، وتحقق غرضه الذي يتمثل في المزيد من التأثير والإقناع ، ومثال ذلك تصوير الفتح بأنه كان أمنية غالية وحلماً من الأحلام، وقد سبقت الاشارة إلى ذلك في هذه الدراسة، ومثّل لها هناك [١].

---

(١) تنظر هذه الدراسة ص ١٢٣ .

ولعل من تمام الفائدة هنا أن نشير إلى طول قصيدة الشهاب، فالذي وصلنا منها يقرب من سبعين بيتاً، فهي من الطوال، وذلك يتوافق والمناسبة التي قيلت فيها.

والنقاد يحبّذون إطالة القصائد في الأحداث العظيمة ، " فالطوال للمواقف المشهورات " [١].

- **المبالغة :**

في القصيدتين مبالغة، مبالغة عذبة، ألم يقل : أعذب الشعر أكذبه ؟ إنّها نشوة النصر، وانهمار الثقة بالنفس بعد انتظار قد طال.

إنّه استذكار لمصائب ضربت أطنابها في هذا المشرق الإسلامي طيلة قرنين، وقد خلعت الآن من جذورها، فحقّ للشاعر أن يتيه ليسمع الكون قائلاً :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعهـــا	مدت إليك نواصيها بلا نصب
من كان مبدؤه عكا وصورُ معاً	فالصينُ أدنى إلى كفيه من حلب
علا بك الملكُ حتى إنّ قبّته	على الثريا غدت ممدودة الطنب

الصورة الشعرية

يحرص الشاعر الحاذق على إضفاء الحركة على الجماد، وبعث الحياة في المواد ؛ فهويخاطب المشاعر، ويسعى إلى الإيضاح والتأثير، فيختار الحي من الصور، ويرسمها متحركة، ويختار لها ألواناً مناسبة، ويعمل على تقديمها للقارئ بشكل يستثيره، فينفعل، ويتفاعل، وتلك غاية الشعر العليا.

وأزعم أنّ " المنبجي " قد نجح في ذلك، ونجتزئ من قصيدته بصورة عكا إذ جعلها امرأة حصاناً صانتها الليالي، ترامت حولها ملوك الأرض تدعوها، فتاهت عليهم، وصدت عن صيدهم ، فلم تطلها بالوصل أوهامهم . حتى إذا أطلّ الأشرف أمرها فأقبلت عليه طائعة راغبة [٢].

وهذان بيتان آخران تظهر فيهما براعة التصوير :

في جحفل لَجِب كالليل أنجمُـــه	تبدولرائيه من قُضُب ومن أَسَل
تخالهم وجيـــادُ الخيل تحتــــَـهمُ	للبأس في الروع آساداً علـــى قلل

وأما " الشهاب"، فقد كان بارعاً في تصوير مشاهد المدينة، ومنعتها، والحرب الضروس التي دارت خلف أسوارها، وها هي الصورة أمامنا معزّزة بالصوت، والحركة، واللون :

(١) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ص ١٨٦ .

(٢) تُنظر هذه الدراسة ص ١٣٠ .

وغـــــاص زُرقُ القنا في زرق أعينهم   كأنهـــــا شَطَنٌ يـــهوي إلـــى قُلُب
كم أبرزتْ بطلاً كـــالطود قد بطلت   حـــواســـه فغدا كـــالمترل الخـــرِب
كـــأنّـــه وسِنانُ الـــرمح يطلبـــــه   برجٌ هوى ووراه كوكبُ الذنــــــب
وغنّت البيضُ في الأعناق فارتقصـــت   أجسادها لعباً منها مع اللعب...... ألخ.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن مصادر هذه الصور، فنجدها :

* **مادّية أي من الواقع** ؛ مما رأى الشاعر، وسمع، وتأثر به، فوصفه. إنّه يعكس الحقيقة، إنّه الصدق الشعوري يساوقه الصدق الفني، وتقويه مطابقته للواقع ؛ فالشاعر هنا يغرف من بيئته، ويستّـــل صوره من الواقع الحربي المعاش، لذا جاءت الألفاظ والتراكيب، والصور، والأساليب منسجمة مع هذا الواقع.
* **وهي معنوية من ناحية أخرى**؛ إذ يستوحي الشاعر صوره من عناصر ثقافته، ويستلهم الموروث، فيستحضر صور الشعراء الكبار السابقين فينهج نهجهم، ويستهدي بآثارهم.. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن النـــزعة الاتباعية(١)، فهي صور متوارثة متناقلة، ومعين ينهل منه الجميع.

وتبدوالبراعة في تجديد الصورة، وبعث الحياة فيها، عندما تقرأ بيت المنبجي :

في جحفلٍ لَجِبٍ كالليل أنجمُه   تبدولرائيه من قُضُب ومن أَسَل

نستحضر قول بشار قبل عدّة قرون :

كأن مُثارَ النقع فوق رؤوسنا   وأسيافَنا ليـــلٌ تهـــاوى كـــواكبُه

وبذلك نرى كيف يرتاد اللاحقون حياض السابقين.

* **ويستلهم الشهاب ألفاظ القرآن الكريم**، فيستلّها، ويسوقها في صوره كقوله :

أضحتْ أبا لهب تلك البروج وقـــد   كانت بتعليقهـــا حمـــالةَ الحـــطب
فأتتْ وقد جـــاورتْنا ناشزاً وغدت   طوعَ الهوى في يدي جيرانها الجنـــب

* **ويفزع أحياناً إلى قواعد النحو:**

مرفوعة نصبوا أَضعافَها فبنــــــت   للجزم والكسر منها كل منتصـــــب

وهكذا، نراه يوظّف المحفوظ والمحسوس في رسم صوره، وتوضيح مقاصده.

(١) تُنظر هذه الدراسة ص ١٢٨ .

- **المحسنات البديعية :**

يقول ابن رشيق القيرواني : " وإنّما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناءً فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه، وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن[١].

هذا القول يعكس فكرة راجت عصر القيرواني، وقبله، ثم استمرت بعده، مؤدّاها أنّ المعاني قد استنفدت، وأنّ القدماء لم يتركوا للمحدثين شيئاً، وقدماً قال عنترة : " هل غادر الشعراء من متردم " ولذلك اضطّر اللاحقون إلى الزينة، فكثرت الزخارف اللغوية، والمحسنات البديعية، وغضّ النقّاد الطرف عن ذلك ثم أقروه وشجّعوه، وبدأت المعاني القديمة تروّج بالزينة الجديدة.

هكذا كان ذوق العصر، فما موقف المنبجي والشهاب من ذلك ؟

لقد كان كل منهما ابن عصره البارّ، فكثر في قصيدة المنبجي الجناس والطباق والتقسيم الحسن وغير ذلك من ضروب البديع. وهذه أمثلة على الجناس :-

ونِلت بالحول دون الناس منفرداً ... مــا لم تنله ملــوك الأرض بالحِيَــل
قصدتَها فأصيبت بعــدما فُجعتْ ... فــي أهـــلـــها من أسود الغيل بالغيل
صدّت عن الصيد لا تلوي فلــم ... تطل الأوهام إلى وصل و لم تصــــل

وأمثلة على الطباق :-

عمَّ المهامهَ من وعر ومن أَكَم ... وطَّبّقَ الأرض من سهل ومن جبــل
فأصبحت بعد عز الملك خاضعةً ... من ذِلة الملك طول الدهر في سَمَل

وهذا حسن تقسيم :

تدبيرُ ذي حلم في عزّ منتقم ... وعمرُ مقتبــل في رأي مكتهــل
هدمتَ ما شيّدوا فرقتَ ما جمعوا ... نقضتَ ما أبرموه غيـــر محتفــل

أما قصيدة الشهاب فلا يكاد يخلوبيت من محسّن بديعي، وقد شاع فيها الجناس والطبــاق بــشكل خاص. ومن الجناس قوله :-

كــانت تــُخيلهــا آمالُنا فتــرى ... أنّ التفكّرَ فيها أعجبُ العجب
كــم رامها ورماها قبــله مَلكٌ ... جمُّ الجيوش فلم يظفر و لم يُصِب

---

(١) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١، ص ٩٢.

جيشٌ من التُّرك تَركُ الحرب عندهم عارٌ وراحتهم ضرْبٌ من الضرَب

ومن الطباق قوله :

سوران برٌ وبحرٌ حول ساحتها دارا وأدناهما أنأى من القطب

وقد يجمع جناساً وطباقاً :

وسار في الأرض مسرى الريح سُمعته فالبر في طرب والبحر في حرب

- الموسيقى في القصيدتين :

لقد جاءت كل منهما على البحر البسيط الذي شاع اختياره لمواقف الحماسة والأحداث الكبرى، فوقع شيء من ارتباط نفسي بين شعر الحرب، وهذا البحر.

ثم حرص كل من الشاعرين على إشاعة موسيقى داخلية في أبياته تمثّلت في تكرار حروف بعينها في بعض الأبيات ، إضافة الى الجمل المسجوعة الراقصة :

صَدّت عن الصيد لا تلوي فلم تطل م الأوهام منها الى وصل و لم تصل
واسعد بهمتك العليا التي وصلتْ لك السعودَ بحبل غيرِ منفصل
صدمْتَها بجيوش لو صدمتَ بها صُمّ الجبال أزالتها ولم تزل

وكذلك فعل الشهاب:

مصفّحٌ بصِفاح حولَها شرفٌ من الرماح وأبراجٌ من اليلب
جيشٌ من التُّرك تَركُ الحرب عندهم عارٌ وراحتهم ضَرْبٌ من الضرب

ولعلّ ذلك كلّه قد ساهم في حشد مقومات النجاح لهذا الشعر، وها نحن نقرؤه بعد طول العهد، فنستقي منه المعلومة التاريخية بشكل ساخن، نحسّ فيه حرارة الحدث، وتنتفض فيه الجوامد فإذا بها شخوص حيّة وملوّنة ومتحركة ومؤثرة تنطبع في الذهن، ويصعب أن تفارقه.

الخاتمة

حاولت الدراسة أن تعرض صورة تاريخية لمسيرة عكا عبر الحروب الصليبية، ثم وقفت على ما قيل من أدب في تحريرها الأخير سنة ٦٩٠ هـ على يد السلطان" الأشرف خليل".

وقد خلصت إلى النتائج التالية :-

- تشير كتب التاريخ والأدب إلى أنّ ما قيل من الأدب في هذه المعركة الهامّة كان كثيراً، لكنّ الواقع هوأنّ ما وصل من هذا الكثير - فيما توصلت إليه - قليل نسبياً ولا يتلاءم مع هذا الحدث العظيم، ثم إنّ ما وصل كان مقصوراً على الشعر دون النثر.
- قام الشعر المعاصر لهذا الحدث " تحرير عكا سنة ٦٩٠ هـــ " بدوره الوظيفي، فكان وسيلة إعلام فاعلة، تصف الحدث، وتشيد بصانعي انتصاره، وتعبّئ معنوية الجيش للمزيد من الانتصارات، وتسهم في الحفاظ على هوية الأمّة، وصهر عناصرها في تحقيق أهدافها المشتركة.
- إنّ هذه الفترة (القرن السابع للهجري)، لم تجد -بعد- ما تستحقه من دراسة رغم أنّها خصبة بأحداثها، وخالدة بانتصاراتها. فهي تمثل لأمتنا نهاية مشرّفة لصراعٍ مرير امتد قرنين من الزمان، صراع يمثل صداماً حضارياً بالغ القسوة، صمدت أمامه هذه الأمة، وانجلى غباره عن نصر صريح أعاد الإسلام إلى صدارة الدنيا.
- إن الارتداد إلى تراث أمتنا وبعثه من جديد عامل مهم من عوامل الصمود أمام محاولات الأعداء المتواصلة لانتزاعنا من الجذور، ونحن في زماننا هذا في أمسّ الحاجة إلى استنطاق أدب تلك الفترة واستحضار ذلك الصمود، وتلك الانتصارات لرفع الروح المعنوية وإعادة الثقة إلى النفوس، لإدارة صراعنا الحاضر مع أعدائنا بكفاءة عالية وصبرٍ واعٍ يمهد لنصر آتٍ إن شاء الله تعالى.

رسالة قاضي سرقسطة إلى أبي الطاهر تميم بن يوسف بن تاشفين: تحقيق، ودراسة فنيَّة حديثة

حامد كساب عيّاط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٥/٥/٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/٨/١

ملخّص

تتناول هذه الدراسة رسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله إلى الأمير أبي الطاهر تميم، التي يستنجد فيها به على جيوش الإسبان المحاصرة للمدينة بقيادة (ألفونسو الأول المحارب) المعروف بابن رذمير (Ibn-Radmire)، وقد تناولت الدراسةُ الرسالة من جانبين: الأول تحقيقها وإظهارها بصورتها الأصلية التي كتبها عليها منشئُها، والتعليق عليها بالملاحظات والحواشي المناسبة، الثاني - وهو الجانب الأكبر - دراسة تحليلية للرسالة وذلك في ضوء الدراسات الفنية الحديثة، ويشمل هذا الجانب من الدراسة بناء الرسالة، من مقدمة وعرض وخاتمة، كما يشمل دراسة أسلوبها، الذي عبر الكاتب من خلاله عما يحسه من الخوف على مصير المدينة وأهلها، وذلك بأساليب لغوية خاصة، تركزت في أساليب الجملة الطلبية التي تقدم إمكانية كبيرة في التعبير عن مكنونات النفس الداخلية، وتنقلاتها بين المشاعر المختلفة تجاه هذا الحدث الخطير، والتي تقدم إمكانية مماثلة في التأثير في المتلقي المستنجد به، كما تناولت الدراسة الميزات الفنية الكبرى التي تميزت بها الرسالة، ككثرة اتكاء الكاتب على نصوص التراث، وكثرة استعماله الجمل المعترضة، كما ظهرت عنايته باختيار مفردات رسالته، واهتمامه بسبك جملها، وتعويله على نظام الإيقاع فيها، من خلال عنايته بالإيقاع الصوتي بما فيه من مزاوجة وسجع وتسكين قرائن الجمل، ومن خلال الإيقاع المعنوي أيضا بما يشمل من طباق ومقابلة وأدوات بلاغية أخرى، ما شكّل إيقاعا كليا انتظم الرسالة كلها؛ وساعد على خلق جو نفسي معبر وسريع، يتناسب مع سرعة إيقاع الخطر المحدق، وسرعة إيقاع النفس المأزومة المستشعرة له.

Abstract

The Letter by the Judge of Serqasta to Abi Al-Taher Tamim Bin Yousuf Bin tashfin: An Authentication, and Modern Artistic Study

This research examines the letter sent by the Judge of Serqasta (Thabit Bin Abdullah) to Prince Abi Al-Taher Tamim Bin Yousuf Bin Tashfin in which he sought help against the Spanich armies who were besieging the city under the leadership of Alfonso the Warrior the First known as Ibn-Radmire. The research explored the letter from two perspectives. The first was concerned with authenticating the letter, representing it in its original form as written by its author, and annotating it with notes to make it clearer and more useful to researchers. This is based on the text of the letter's manuscript available in Escorial Library in Spain (within classification ٤٨٨). The second part of the research is a modern technical study of the text including the structure of the letter and its style. This part also studied the major technical characteristics of the letter. The results of the study showed that the letter's style portrayed the author's fears over the destiny of the besieged city and its people. This is shown through expressive linguistic techniques in the form of imperative (request) sentences. This technique is very strong in expressing inner feelings in relation to this historical event. The results also indicated that the author relied heavily on heritage texts because they provide a platform for defending the homeland. The author also used embedded sentences frequently indicating his feelings and thoughts. The vocabulary items are well chosen and the sentences are well structured. The writer seems to have generally relied heavily on a rhythmic/phonetic system in his letter. There is also a figurative rhythm in the author's style among other rhetorical devices which provides a total rhythmic shape to the letter. This contributed to the overall effect of the letter which created an expressive psychological atmosphere consistent with the rhythms of the threat and the self in crisis.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

المقدمة:

تُعنى هذه الدراسة برسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله(١)؛ وذلك لأهميتها التاريخية، ولقيمتها الفنية، ففي الجانب الأول تشير الرسالة إلى ما كان يتعرض له المسلمون في الأندلس من أخطار أمام زحف الإسبان الدائب على احتلال مدنهم وأرضهم أوائل فترة الحروب الصليبية(أواسط القرن الثاني عشر الميلادي)، صحيح أن النص لا يتعدى في مجموعه سبع صفحات تقريبا، ولا يقدم تفصيلات تاريخية كثيرة، ولكنه يضيء جانباً مهماً من مرحلة حاسمة من تاريخ الإسلام والمسلمين في الأندلس في تلك الفترة. وما يجدر ذكره في هذا المجال أن هذا النص - على أهميته - غير محقَّق تحقيقا علميا، وإنما منشور وحسب، فقد نشر مرتين، نشره في الأولى حسين مؤنس مع ثلاث وثائق أخرى في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، المجلد١١، سنة ١٩٤٩، ص١٣٢-١٣٧، مع بعض تعليقات بسيطة جدا، ونشره في الثانية محمد عبدالله عنان ملحقا بكتابه(عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس)، القسم الأول(عصر المرابطين)، القاهرة، سنة ١٩٦٣، ص٥٣٨-٥٤١ - خلواً من أي ملاحظة أو تعليق، وفي كلتا الحالتين ظل الأمر أمر نشر، يضاف إلى ذلك أن الباحثَين — وهما المؤرخان الجليلان - قد وقعا في بعض الهفوات في قراءة النص كما سيتضح لاحقا، إضافة إلى أنهما لم يعلقا عليه بشيء ذي بال؛ ما دفعني - وقد وقعت على مخطوطة النص - إلى تحقيقه تحقيقا علميا أرجو أن يجعل نص الرسالة قريبا من صورته الأصلية الذي كتبه عليه منشئُه، ولّما لم يكن للرسالة نسخة مخطوطة أخرى يمكن مقارنتها بهذه النسخة فقد اعتمدتها نسخة وحيدة، باحثا عن أصولها في المصادر التي أَخذ الكاتب بعض أجزائها منها، سواء أكانت نصوصا مقتبسة، أم أفكارا مستفادة، أم معاني متضمنة، وقد عرّفت بمن يحتاج إلى تعريف ممن ورد اسمه فيها، ووضحت بعض المفاهيم والمسائل النحوية والصرفية التي ضمتها، وشرحت معاني بعض المفردات المحتاجة إلى شرح فيها، ورب قائل يقول: ما الفرق بين نشر حسين مؤنس ومحمد عبدالله عنان لهذه الرسالة معتمدين على نسخة واحدة دون تحقيق، أو بتعليقات بسيطة، وبين تحقيقنا لها معتمدين على النسخة نفسها التي اعتمدها الناشران؟ لا بد من

(١) أبو الحسن ثابت بن عبدالله بن ثابت بن سعيد بن ثابت بن قاسم بن ثابت بن حزم بن ثابت بن عبدالرحمن بن مطرِّف بن سليمان العوفي، من أهل سرقسطة، كان من أهل العلم والعمل، بارعا في الفقه، متضلِّعا من الأحكام، ولي القضاء بسرقسطة قبل سقوطها بيد ابن رذمير (سنة ٥١٢هــ)، وخرج منها بعد سقوطها فاستوطن قرطبة، من مؤلفاته (كتاب الدلائل)، وهو كتاب شهير، أخذ عن أبيه ببلده سرقسطة، وروى عنه عن سلفه، توفي بقرطبة - وقيل بغرناطة - سنة(٥١٤هــ)، وكان نبيه الحسب يفاخر أهلَ الأندلس بأوائل سلفه كون أكثرهم من العلماء. انظر: ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك(٤٩٤هــ//١١٠٠م-٥٧٨هــ//١١٩٧م)، **الصلة**، القسم الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، (المكتبة الأندلسية،٤)، ص١٢٢-١٢٣، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن بشكوال، الصلة، وابن فرحون، برهان الدين إبراهيم بن علي بن محمد بن فرحون اليعمري المالكي(ت٧٩٩هــ//١٣٩٦م)، **الديباج المذهَّب في معرفة أعيان علماء المذهب**، دار الكتب العلمية، بيروت، [ت]، ص ١٠٢.

التأكيد مرة أخرى أن نشر الباحثين لهذا النص يعتوره بعض الأخطاء في القراءة، ويفتقر إلى التعليقات والتوضيحات الضرورية، ثم أن بعض المصادر لم تكن قد ظهرت عندما نشرا النص ليفيدا منها فيه، حتى أن حسين مؤنس عندما أراد أن يعرّف بالكاتب قال: "ليست لدينا أي معلومات عن هذه الشخصية"(١)، يضاف إلى ذلك أن الناشرَين مؤرخان، وهما بحكم تخصصهما واهتمامهما لم يكونا معنيين بطبيعة النص الفنية، ولا بمصادره الأدبية، وإني لعلى يقين أن تصحيح الأخطاء في النصوص المحققة والمنشورة، وإغناء هذه النصوص بالتعليقات والتوضيحات أمر غاية في الأهمية، وقد يفوق في أهميته تحقيق النصوص الجديدة.

يضاف إلى ذلك أنني خصصت القسم الثاني — وهو القسم الأكبر - من هذا البحث لدراسة النص دراسة فنية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة؛ ما قد يزيد في تجلية جوانبه خاصة الفنية، وما قد يساعد في تذوقه، والإفادة منه بشكل أكبر، فعنيت بدراسة الرسالة من حيث بناؤها الفني، وطبيعة أسلوبها، وميزاتها الفنية.

وبذلك فقد جمعتُ في هذا البحث بين التحقيق العلمي والدراسة الفنية، لنص لم يسبق تحقيقه أو دراسته؛ رغبة مني في إظهاره بشكل علمي صحيح، وفي تخليصه مما علق به من أخطاء القراءات، وشح التعليقات، إضافة إلى دراسته فنيا في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، آملا من كل ذلك إتمامَ الفائدة التي يهدف إليها البحث العلمي الجاد. ومع ذلك فإني لا أدعي الكمال لبحثي هذا، فما هو إلا محاولة أرجو أن تقترب من الصواب، وهذه نعمة إن تحققت، وإن كان الأمر غير ذلك فعذري أني اجتهدت فيه غاية جهدي.

القسم الأول: التحقيق:

وصف المخطوط:

تقع الرسالة في مجموع خطي محفوظ في مكتبة الأسكوريال بمدريد برقم ٤٨٨-٤٨٩، وتوجد نسخة مصورة عنه في مركز الوثائق والمخطوطات/الجامعة الأردنية دون رقم، وهذه هي النسخة الوحيدة التي وصلتنا من رسالة قاضي سرقسطة ثابت بن عبدالله التي بعث بها إلى أبي الطاهر تميم(٢) مستنجدا به على

(١) حسين مؤنس(١٣٢٩هـ//١٩١١م-١٤١٦هـ//١٩٩٦م)، "أربع وثائق: حققها ونشرها حسين مؤنس"، مكتبة الأسكوريال، رقم٤٨٨-٤٨٩، **مجلة كلية الآداب**، المجلد١١، جامعة القاهرة، ١٩٤٩، ص١٣٢-١٣٧. ص١٣١، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسين مؤنس، " أربع وثائق ".

(٢) أبو الطاهر تميم بن يوسف بن تاشفين، ولي شرق الأندلس سنة٥٠١هـ، وفي سنة ٥٠٤هـ ولي مدينة تلمسان، ثم ولي شرق الأندلس سنة٥١٠هـ، ثم سائر بلاد الأندلس سنة٥١٥هـ حتى وفاته، قدم إلى سرقسطة منجدا وذلك قبيل سقوطها سنة ٥١٢هـ إبان توليه شرق الأندلس، ولكنه لم يلاق ابن رذمير، حيث كان المرابطون مترددين يراوغون في اللقاء، فقد كان الإسبان أكثر عددا وأعظم قوة، في حين كان المرابطون يعانون في هذه السنوات تضعضعا واضحا ويمنون بهزائم متكررة أمام هذا القائد الإسباني، وقد استقر هذا التردد نهاية

القائد الإسباني ابن رذمير[1](Ibn-Radmire) عندما حاصر مدينة سرقسطة سنة (٥١٢هـ).

الأمر على موقف يتصف بالنكوص؛ ما تسبب في سقوط المدينة في يد ابن رذمير، وقد مدح ابن رحيم أبا الطاهر تميم في موقف آخـــر في إحدى قصائده قائلا:

[الطويل]

على المرهفاتِ البيضِ والسُّمْرِ الملدِ تدورُ رحى المُلْكِ المتّوجِ بالمجـــدِ
أيابنَ أميرِ المسلمينَ لكَ العُلى ألا للمعالي ما تعيدُ وما تبدي
فما العزُّ إلا في الصوارمِ والقنا ولا الخيرُ إلا في المطهَّمةِ الجُـــردِ
لكَ اللهُ! جُرْدُ الأعوجيّةِ تشتكي بما حُمِّلتْه من ذميلٍ ومن وخدِ
فديناك كم أوردتَها سبلَ الهدى وأصدرتها في ظلِّ ألويةِ المجـــدِ!

انظر: ابن عذاري، أبو عبدالله محمد بن أحمد المراكشي(ت٦٩٥هـ//١٢٩٥م)، **البيان المغرب في أخبار ملوك الأنـــدلس والمغـــرب**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، [بيروت]، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ج٤ص ٤٨-٦٧،٥٥،٤٩-٧٢، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن عذاري ، البيان المغرب، وانظر: ابـــن خاقـــان، أبـــو نـــصر الفـــتح بـــن محمـــد بـــن عبيـــدالله القيـــسي الإشبيلي(ت٥٢٩هـ//١١٣٤م)، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، حققه وعلق عليه حسين يوسف خريوش، مكتبـــة المنـــار، الزرقـــاء، ١٤٠٩هـ//١٩٨٩م، ج١ص٣٥٦-٣٥٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن خاقان، قلائد العقيان، وانظر: ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي(ت٦٢٦هـ//١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، دار التراث العربي، بيروت، ١٣٩٩هـ//١٩٧٩م، ج٣ص٢١٢-٢١٤، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياقوت الحموي، معجـــم البلدان، وابن أبي زرع، أبو محمد علي بن أبي زرع الفاسي(ت٧٤٢هـ//١٣٤١م)، **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار المغـــرب وتاريخ مدينة فاس**، دار المنصور، الرباط، ١٩٧٢، ص١٦٤، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابـــن أبي زرع، الأنيس المطرب.

(١) ابن رَذْمِيْر أو ابن ردمير (Ibn-Radmire)، ويُسمى ألفونسو الأول المحارب (Alfonso Elbatallador)، يطلق عليـــه العـــرب اســـم أَلْفُـــنْش والأذفنش، وهو قائد إسباني شديد البأس، ظهر بعد موت الفونسو السادس سنة ٥٠٢هـــ، وقد عمل بإلحاح على طرد المـــسلمين مـــن الأندلس، كان ملكا لأرغون (Aragon) ونفار، تزوج من الملكة أوراكة ابنة ألفونسو السادس ملك قشتالة بعد وفاته، فاتحدت المملكتـــان في مملكة واحدة بداية القرن السادس الهجري، ولكن هذا الزواج لم يكن موفقا، فدخلت المملكتان في حروب داخلية مكنت المرابطين من التوغل في أراضي قشتالة، ولكن ابن رذمير اجتاح بجيوشه الأندلس سنة٥١٩هـــ دون أن يستولي علـــى الأرض؛ وذلـــك بقـــصد إذلال المرابطين وإزالة مهابتهم من نفوس المسلمين والنصارى معا، حكم مدة ثلاثين سنة بين سنتي ٤٩٩هـ//١١٠٤م- ٥٢٩هـــــ//١١٣٤م، توفي سنة(٥٢٩هـ//١١٣٤م) بعد هزيمته في موقعة أفراغة، لمزيد من المعلومات انظر: ابن خاقان، قلائد العقيـــان، ج٢ص٦٥٢-٦٥٣، وابن عذاري، البيـــان المغـــرب، ج٤ص٤٠، وانظـــر: ابـــن الأبـــار، أبوعبـــدالله محمـــد بـــن عبـــدالله ابـــن أبي بكـــر القـــضاعي اليربوعي(٥٩٥هـ//١١٩٨م- ٦٥٨هـ//١٢٥٨م)، **الحلة السيراء**، حققه وعلَق حواشيه حسين مؤنس، الـــشركة العربيـــة للطباعـــة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ج٢ص٢١٣، ٢٤٩، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن الأبار، الحلـــة الـــسيراء، وانظر: ابن أبي زرع، **الأنيس المطرب**، ص١٦٣-١٦٤، ولسان الدين بن الخطيب، أبـــو عبـــدالله محمـــد بـــن عبـــدالله بـــن سـعيد اللوشي(ت٧٧٦هـ//١٣٧٤م)، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، حقق نصه ووضع مقدمته وحواشيه محمد عبدالله عنان، مكتبـــة الخـــانجي، القاهرة، ١٣٩٥هـ//١٩٧٥م، ج٣ص١٠٨، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: لسان الـــدين بـــن الخطيـــب، الإحاطة في أخبار غرناطة، وبطرس البستاني (١٨١٩—١٨٨٣م)، **دائرة المعارف: قاموس عام لكل مطلب وفن**، دار المعرفة، بـــيروت، [ت]، مادة (ابن ردمير)، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: البستاني، دائرة المعارف، وانظر: جمعة شيخة، **الفـــتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي: من سقوط الخلافة ق٦هـ//١١م - سقوط غرناطة ق٩هـ//١٥م**، تونس، المكتبة المغاربيـــة، ١٩٩٤، ج٢ص٨٣-٨٥،٩٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: جمعة شيخة، الفتن والحروب، وقد أشار إليـــه الأعمى التطيلي في إحدى قصائده يذكر هزيمته في طلبيرة سنة ٥٠٣هـــ:

[الوافر]

سلْ الأذفنشَ أينَ الحربَ منهُ وربَّتَـــما أجـــابَ المستعينُ

الأعمى التطيلي: أبو جعفر أحمد بن عبدالله بن هريرة(ت٥٢٥هـ)، **ديوان الأعمى التطيلي**، تحقيق إحسان عبـــاس، دار الثقافـــة، بيروت، [ت]، ص٢٠١، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الأعمى التطيلي، ديوان الأعمى التطيلي، كما أشـــار ابن الصيرفي إلى هزيمته في أفراغة، لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج٢ص٤٠٩، وقد أشار إليه ابـــن أبي الخـــصال في

وتقع الرسالة في سبع صفحات تقريبا، تبدأ بالترويسة: " رسالة كتب بها قاضي سرقسطة والجمهور من أهل سرقسطة والجمل فيها ... واستغلبها أعادها الله" ٥٨/ب، يتلوها بداية الرسالة " من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله..." ٥٨/ب، وينتهي آخرها بـــ " والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته "٦١/ب، وقد ورد أولها وهو ستة أسطر في الصفحة (٥٨/ب) من المخطوط، في حين ورد آخرها وهو ثمانية أسطر في الصفحة (٦١/ب) منه، أما فيما بينهما من صفحات فقد ورد في كل صفحة من المخطوط خمسة عشر سطرا، متوسط عدد كلمات السطر الواحد إحدى عشرة كلمة، والرسالة مكتوبة بخط أندلسي متوسط الوضوح، غير أنه لم يُذْكَر اسم ناسخها ولا تاريخ نسخها.

(٥٨/ب) رسالة كتب بها قاضي سَرَقُسْطَة والجمهور فيها
إلى الأمير أبي طاهر تميم بن يوسف بن تاشفين
حين حاصرها ابن رذمير واستغلبها أعادها الله

من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله، ثابتِ بن عبد الله وجماعةِ سرقسطة من الجُمَلِ[١] فيها من عباد الله، أطالَ الله بقاء الأمير الأجل، الرفيع القدر والمحل، لِحَرَمِ الإسلام يمنعه(٥٩/أ)، ومن كرب عظيم على المسلمين يزيحه عنهم ويرفعه، كتابنا أيدك الله بتقواه، ووفقك لاشتراء دار حسناه بمجاهدة عداه يومَ الثلاثاء السابعَ عشرَ من الشهر المبارك شعبان عن حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها:

مخمسة له، يخمّس فيها قصيدة أبي تمام " السيف أصدق أنباء من الكتب "، ويمدح الأمير أبا إسحاق إبراهيم بن يوسف شقيق أبي الطـــاهر تميم، ويغريه فيها بالبطش بابن رذمير؛ جزاء ما شنَّ على الأندلس وأهلها من حروب، يقول:

[البسيط]

اغضبْ لعيثِ ابنِ رذميرَ فقدْ مردا   واجررْ عليهِ لريحِ النصرِ ذيلَ ردا
بوقعةٍ ترتمي أمواجُهـــــا زبـــدا   بكلِّ أدهمَ تعطيـــهِ البروقُ يدا
بالليـــلِ مشتملٍ بالفجـــرِ منتقبِ
لعلَّ ما سرَّ هذا الخائنَ البَطِـــرا   يجنيـــهِ مـــا ســـاءَهُ غِبَّـــا ومُختَبَرا
فربَّ واردِ غيٍّ لم يجدْ صـــدرا   وســـــاقطٍ ليـــــديهِ في الذي حفرا
ومُحْرَقٍ بلظى ما حشَّ من حطبِ
أراهُ قدْ لـــجَّ في استدراجهِ القدرُ   واستـــشرفتْهُ وحثـّــتْ نحوَهُ سقرُ
وكلُ يومٍ لـــهُ نحـــوَ الردى سفرُ   تدنـــي منيَّـــتَهُ الآصـــُال والبُكَرُ
إنَّ القضاءَ يحدوهُ بلا طلبِ

انظر: ابن أبي الخصال، أبو عبدالله بن أبي الخصال الغافقي الأندلسي(ت٥٤٠هـــ//١١٤٥م)، رسائل ابن أبي الخصال، تحقيـــق محمـــد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٨هـــ//١٩٨٧م، ص٤٧-٤٨.

(١) الجُمَل: جمع جُمْلَة، وهي جماعة الشيء، وأجملَ الشيء جمعه عن تفرق. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(جمل)، ويشار إلى المصدر عنـــد وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن منظور، لسان العرب، وقد قرأها حسين مؤنس" الجمهور"، حسين مؤنس، "أربع وثائق" ص١٣١، والصحيح ما اثبتناه في النص.

فنحن في كرب عظيم، وجَهْد أليم، قد جلَّ[1] العزاء والخطب، وأظلَّنا الهلاك والعَطْب، فياغوثاه! ثم ياغوثاه! إلى الله دعوة من دعاه وأمَّلَه لدفع الضُرِّ ورجاه، سبحانه المرجوُّ عند الشدائد، الجميل الكرم والعوائد، ويا لَله! ويا لَلإسلام! لقد انتهك حماه، وفُضَّتْ عراه[2]، وبلغ المأمول من بيضته[3] عداه، ويا حسرتا! على حضرة قد أشفت[4] على شفى الهلاك طالما عُمِرتْ بالإيمان وازدهت بإقامة الصلوات وتلاوة القران؛ ترجع مرابع[5] للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان، ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرَّم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظَّم، تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم[6] أقدامها، ويؤمِّلون أن يدنسوه بقبيح آثامها، ويعْمُروه بعبادة أصنامها، ويذروه معاطنَ[7] لخنازيرها، ومواطن لخماراتها ومواخيرها[8]، ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى يعدن في أوثاق الأسارى، وعلى رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى، ولكن[9] الكرب الذي دهمـــهم شديد، والضر[٥٩/ب] الـــذي مسّـَــهم عظيم

جهيد[10]؛ من حذرهم على بنيات قدْ كُنَّ من الستر يخبأنَ[1] الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه، وقد

---

(١) جلَّ: يجلُّ يعظم ويصغر، وهي من الأضداد، ومصدرها جلل، ويقال للكبير والصغير جلل. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(جلل).
فمثال الأول قول الحارث بن وعلة بن مجالد الشيباني الذهلي(سنة وفاته غير معروفه):

[الكامل]

قومي همُ قتلوا أميمَ أخي فـــإذا رميتُ يصيـــبني سهمي
فلئنْ عفوتُ لأعفونْ جللاً ولئنْ سطوتُ لأوهننْ عظمي

القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي(ت٣٥٦هـــ//٩٦٦م)، **الأمالي**، دار الكتب العلمية، بيروت، [ت]، ج٢ ص٢٦٢.
ومثال الثاني قول لبيد بن ربيعة:

[الرمل]

كلُّ شيءٍ ما خلا اللهُ جَلَلْ والفتى يســعى ويُلْـــهِيْهِ الأَمَـــلْ

لبيد بن ربيعة بن مالك العامري(ت٤١هـــ//٦٦١م)، **ديوان لبيد بن ربيعة**، شرح الطوسي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نـــصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٤هـــ//١٩٩٣م. (سلسلة، شعراؤنا)، ص١٣٤، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية علـــى النحو التالي: لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة.

(٢) عُرَاه: عُرى جمع عروة، وعرّى الشيء اتخذَ له عروة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عرا)، قال تعالى: " فقد استمسك بالعروة الـــوثقى لا انفصام لها "، سورة البقرة آية٢٥٦.

(٣) البيضة: بيضة الدار وسطها، وبيضة الإسلام جماعتهم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (بيض).

(٤) أشفت: أشفى على الشيء أشرف عليه، وأشفى على الموت أشرف عليه واقترب منه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شفى).

(٥) مرابع: مفردها مربع، وهي مكان الإقامة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ربع).

(٦) الدميم: الطين وما شابهه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(دمم).

(٧) معاطن: مفردها معطن، وهي مباركِ الإبل على الحوض إذا رويت ثم بركت، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عطن).

(٨) مواخيرها: جمع ماخور، وهي بيوت الريبة ومجمع أهل الفسق والفساد وبيوت الخمارين، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مخر).

(٩) في الأصل " ولاكن "، وهي طريقة أهل الأندلس والمغرب في كتابتها.

(١٠) جهيد: كل ما جَهَدَ الإنسان من مرض أو أمر شاق، فالإنسان مجهود أو جهيد أي بالغ منه الإجهاد مبلغا كبيرا، ويقال كذلك: مرعـــى جهيد أي جهدته الماشية بالرعي لطيبه فأكلته، انظـــر: مـــادة(جهـــد) في: ابـــن فـــارس، أبـــو الحـــسين أحمـــد بـــن فـــارس بـــن زكريا(ت٣٩٥هـــ//١٠٠٤م)، **مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، [م]، ١٣٩٩هــــ//١٩٧٩م، وابـــن

كن لا يبدونَ(٢) للنظَّار، فالآن حان أن يبرزنَ إلى الكفار، وعلى صبية أطفال قد كانوا نشأوا في حجور

مالك، محمد بن عبدالله بن مالك الجياني(٥٩٨هـ//١٢٠١م– ٦٧٢هـ//١٢٧٣م)، **إكمال الأعلام بتثليث الكلام**، رواية محمد بن أبي الفتح البعلي الحنبلي، تحقيق ودراسة سعد بن حمدان الغامدي، مكتبة المدني، جدة، ١٤٠٤هـ//١٩٨٤م.

(١) قرأها حسين مؤنس،" **أربع وثائق** "، ص١٣٣ " نجبار "، ويبدو أنه لم يرتح إلى هذه القراءة فعلّق في حاشية الصفحة: " كذا في الأصل، ولعل صحتها " نجيبات " أو " مخدرات "، وقرأها محمد عبدالله عنان (١٣١٦هـ//١٨٩٨م-١٤٠٦هـ//١٩٨٦م) " نجبان "، **عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، القسم الأول(عصر المرابطين)**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص٥٣٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالله عنان، عصر المرابطين والموحدين، ولم يعلق الباحث على قراءته بشيء، والصحيح ما أثبتناه، والكاتب يولِّد هذا المعنى ويستفيده من قول الشاعر الجاهلي الربيع بن زياد بن عبدالله بن سفيان العبسي، الذي يصوِّر فيه نساء قبيلته يندبن مالك بن زهير بن جذيمة العبسي- وقد قتل في حرب داحس والغبراء - كاشفاتٍ وجوهَهن بعد أن أخذت القبيلة بثأره، وهذه عادة العرب في الجاهلية، لا تكشف نساؤهم وجوههن في الندب إلا بعد الأخذ بثأر القتيل، وقد كان ستر الصيانة قبل ذلك مسبلا عليهن؛ لتسترهن ولارتفاعهن عن التبرج؛ إذ كنَّ بيضات خدور وربات حجال وستور، يقول:

[الكامل]

مَنْ كانَ مسرورا بمقتلِ مالكٍ فليأْتِ ساحتنا بوجه نهارِ
يجدُ النساءَ كواشفا يندبْنَهُ يَلْطِمْنَ أَوْجُهَهُنَ بالأَسْحَارِ
قدْ كُنَّ يَخْبَأْنَ الوجوهَ تَسَتُّرا فاليوم قدْ أَبْرَزْنَ لِلنُّظَّارِ

انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي(ت٤٢١هـ//٩٣٣م)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر، [القاهرة]، ١٣٨٧هـ//١٩٦٨م، ج٢ص٩٩١-٩٩٧، وانظر: ابن طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ//٩٣٣م)، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص٢٨-٢٩، ويروى البيت الثالث برواية أخرى، والمعنى متقارب على اختلاف الروايتين:

[الكامل]

قد كنَّ يكنُّنَ الحديث تسترا فالآنَ حين بدون للنظّارِ

حمزة بن حسن الأصفهاني(ت٤٦٠هـ//١٠٦٧م)، **التنبيه على حدوث التصحيف**، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ١٣٨٧هـ//١٩٦٧م، ص١٣٧.

(٢) يبدون: يظهرن ويبرزن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (بدا)، وهي صيغة تصلح أن تكون للنساء، مثال ذلك قوله تعالى: " وإن طلقتموهن من قبل أن تمسوهن وقد فرضتم لهن فريضة فنصف ما فرضتم إلا أن يَعْفُوْنَ "، سورة البقرة آية٢٣٧، وتصلح هذه الصيغة أيضا للدلالة على الرجال، والفرق بين يبدون الدالة على الرجال ويبدون الدالة على النساء أن الواو في الأولى واو جماعة، وهي ضمير يعود على الرجال، والنون فيها علامة رفع تحذف في حالتي النصب والجزم، فـ(الرجال يبدون، ولن يبدوا، ولم يبدوا)، ووزن التي هي للرجال(يفعون)، أما الواو في الثانية – الدالة على النساء - فهي لام الفعل، والنون نون النسوة، والفعل معها يُبنى على السكون (يبدونْ)، ولا أثر للعوامل في لفظه(لن يبدون، لم يبدون)، فهو في موضع الرفع والنصب والجزم على لفظ واحد، وهي في هذه الحالة على وزن (يَفْعُلْنَ)، لأن الواو هي لام الفعل، للمزيد عن هذا الموضوع راجع: الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(ت٢٠٧هـ//٩١٩م)، **معاني القرآن**، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٠، ج١ص١٥٥، وانظر: النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل(ت٣٣٨هـ//٩٤٩م)، **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد،١٣٩٧هـ//١٩٧٧م، ج١ص٢٧١-٢٧٢، وانظر: ابن الأنباري، عبدالرحمن بن محمد بن عبيدالله الأنصاري(ت٥٧٧هـ//١١٨١م)، **البيان في غريب القرآن**، تحقيق طه عبدالحميد طه، مراجعة مصطفى السقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ج١ص١٦٢-١٦٣، والعكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين(ت٦١٦هـ//١٢١٩م)، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، [القاهرة]، [ت]، القسم الأول ص١٩٠، والهمذاني، المنتجب حسين بن أبي العز(ت٦٣٤هـ//١٢٣٦م)، **الفريد في إعراب القرآن المجيد**، تحقيق فهمي حسن النمر وفؤاد علي مخيمر، دار الثقافة، الدوحة،١٤١١هـ//١٩٩١م، ج١ص٤٨٠، وانظر: الكرباسي، محمد جعفر الشيخ إبراهيم

الإيمان يصيرون في عبيد الأوثان، أهل الكفر وأصحاب الشيطان، فما ظنُّك أيها الأمير بمن يلوذ به - بعد الله - الجمهور بأمةٍ هي وقائد[١] هذه العظائم الفادحة، والنوائب الكالحة؟! هو المطالب بدمائها؛ إذ أسْلَمَها في آخر ذمائها، وتركها أغراضا لأعدائها، حين أحجم عن لقائها، فإلى الله بك المشتكى[٢]، ثم إلى رسوله المصطفى، ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين[٣] المرتضى، حين ابتعثك بأجناده، وأمدك بالجمِّ الغفير[٤] من أعداده، نادبا لك إلى مقارعة العدو المحاصر لها وجهاده، والذب عن أوليائه المعتصمين بحبل طاعته، والمحتملين السبعة الأشهر[٥] الشدائد الهائلة في جنب موالاته ومشايعته، من أمة[٦] قد نَهَكَهُمْ ألمُ الجوع، وبلغ المدى بهم من الضرِّ الوجيع[٧]، قد برَّحَ بهم الحصار، وقعدت عن نصرهم الأنصار، فترى الأطفال بل الرجال جوَّعا يجرون، يلوذونَ برحمة الله ويستغيثون، ويتمنونَ مقدمَكَ بل يتضرعون، حتى كأنَّكَ قلتَ اخسأوا فيها ولا تكلِّمون! وما كان إلا أن وصلت – وصلَ اللهُ برَّكَ بتقواه - على مقربة من هذه الحضرة، ونحن[٦٠/أ] نأمل منك - بحولِ اللهِ - أسبابَ النصرة بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤها، وسر النفوس زهاؤها، فسرعان ما انثنيتَ وما انتهيت! وارعويتَ وما أدنيت! خائبا عن اللقاء، ناكصا على عقبيك عن الأعداء، فما أوليتنا غناء، بل زدتنا بلاء، وعلى الداء داء بل أدواء، وتناهت بنا الحال جهدا والتواء، بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحتَ[٨] فضيحةَ الدنيا والدين، فيا لَله! ويا لَلإسلام! لقد اهتُضِمَ[٩] حرمه

الكرباسي، **إعراب القرآن**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٢هـ//٢٠٠١م، ص٣٣٤-٣٣، وانظر: عبدالجواد الطيب، **الإعراب الكامل لآيات القرآن الكريم**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٤هـ//١٩٩٤م، ص٢١٤- ٢١٥.

(١) وقائد: جمع وقدة، وهي ما يحرق من حطب أو نحوه. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وقد).

(٢) في المخطوط، ص٦٠/أ " المشتكا ".

(٣) أمير المسلمين: لقب كان المرابطون أول من اتخذه للتمييز بينه وبين لقب أمير المؤمنين، وكان يُلقب به الأمراء المستقلون، على أن المرابطين ظلوا يعترفون بسلطان العباسيين ولم يفكروا في أن يخلعوا على أنفسهم لقب أمير المؤمنين، فأسسوا بهذا منصبا أقل من الخلافة.(A.j.wensinck)، **دائرة المعارف الإسلامية**، أصدرها بالإنجليزية والفرنسية والألمانية هوتسما...وآخرون، وترجمها إلى العربية عن الأصلين الإنجليزي والفرنسي أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، راجعها محمد مهدي علام، الشعب، [القاهرة]، [ت]، مادة (أمير المسلمين).

(٤) الغفير: جاء القوم جما وغفيرا، أي جاءوا بجماعتهم، الشريف والوضيع ولم يتخلف أحد وكانت فيهم كثرة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (غفر).

(٥) يقصد مدة حصار ابن رذمير لسرقسطة حتى تاريخ كتابة هذه الرسالة – يوم الثلاثاء ١٧ شعبان سنة٥١٢هـ//١١١٨م، وقد تحدث ابن أبي زرع عن أهوال حصار ابن رذمير لسرقسطة في حوادث سنتي٥١٢هـ - ٥١٣ هـ، انظر: ابن أبي زرع، الأنيس المطرب، ص١٦٢-١٦٣.

(٦) في المخطوط، ص٥٩/ب " من أمة "، وقد يكون صوابها " بأمة "، وذلك قياسا على الجملة السابقة: " فما ظنك أيها الأمير...بأمة هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟! "، وكأنه يقول ثانية: فما ظنك أيها الأمير " بأمة قد نهكهم ألم الجوع؟!".

(٧) الوجيع: الموجع، ضَرَبْتُهُ ضربا وجيعا أي موجعا. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وجع).

(٨) اجترح: جرح الشيء واجترحه كسبه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جرح)، قال تعالى:" أم حسب الذين اجترحوا السيئات أن نجعلهم كالذين آمنوا وعملوا الصالحات "، سورة الجاثية آية٢١.

(٩) اهتُضِمَ: ظُلِم، اهتضمه وتهضّمه، ظلمه وغصبه وقهره، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (هضم).

وحماه اشد الاهتضام، إذ أحجمتْ أنصاره عن إعزازه أقبحَ الإحجام، ونكصتْ عن لقاء عدوه وهو في فئةٍ قليلة، ولَمّةٍ[(١)] رذيلة، وطائفةٍ كليلة، يستنصر بالصلبان والأصنام، وأنتم تستنصرون بشعار الإسلام[(٢)]، وكلمةُ اللهِ هي العليا، ويدُهُ الطولى[(٣)]، وكلمةُ الذين كفروا السفلى، وإنَّ من وَهَنِ الإيمان وأشد الضَعْف الفرارَ عن الضِعف، فكيفَ عن أَقلّ من النصف؟! فما قبحُ من رضيَ بالصَغَارِ، وسِيْمَ[(٤)] خُطَّةَ الخسف؟! فما هذا الجبنُ والفزع؟! وما هذا الهلعُ والجزع؟! بل هذا العارُ والضَبَع؟![(٥)] أتحسبون يا معشر المرابطين وإخواننا في ذات الله المؤمنين إن سبق على سرقسطة القَدَر بما يُتَوَقَّعُ منه المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟![(٦)] وتجدون في سائر بلاد الأندلس - عصمها الله - مسلكا من النجاة أو طريقا؟! كلا والله ليسومنَّكُمْ الكفارُ عنها جلاءً وفرارا، (٦٠/ ب) وليخرجنَّكُمْ منها دارا فدارا، فسرقسطة - حرسها الله — هي السد الذي إن فُتِقَ[(٧)] فُتِقَتْ بعدَه أسداد، والبلد الذي إن استبيح لأعداء الله استبيحت له أقطار وبلاد، فالآن أيها الأمير الأجل هذه أبواب الجنة قد فتحت، وأعلام الفتح قد طلعت، فالمنيةُ ولا الدنية[(٨)]، والنارُ ولا العار[(٩)]، فأين النفوس الأبية؟! وأين الأنفة والحميّة؟! وأين الهمم المرابطية؟! فلتقدحْ عن زنادها،

---

(١) لَمّة: لُمَّةُ الرجل أصحابه، واللِّمَّة شعر الرأس، واللَّمَّة الشيء المجتمع. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لمم).

(٢) يريد عبارة: " لا إله إلا الله ".

(٣) في المخطوط، ص٦٠/ا " الطولا ".

(٤) في المخطوط، ص٦٠/ا " وسيما "، والصواب ما أثبتناه، و(سِيْمَ): صيغة الفعل المبني للمجهول من الفعل سام يسوم، سامه الأمر يسومه سوما كلّفه إياه، وأكثر ما يستعمل للعذاب والشر والظلم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سوم).

(٥) في المخطوط، ص٦٠/ا " الطَبَع "، والصواب ما أثبتناه، والضَبَع: مَدُّ الأضباع، أي الإسراع في السير وشدة الجري فيه، والأضباعُ الأعضاد، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ضَبَع).

(٦) كناية عما سيلاقيه المسلمون بعد سقوطها من الأهوال والأخطار.

(٧) الفتق: خلاف الرتق، فتَقه يفتقه فتقا شقَّه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فتق).

(٨) " المنيةُ ولا الدنيةُ "، من وصية لأوس بن حارثة يوصي ابنه مالكا: " يا مالك، التحلّد لا التبلّد، والمنية ولا الدنيّة، وشرُّ الفقر الخضوعُ، وخيرُ الغنى القُنوعُ "، راجع: أبو عبيد القاسم بن سلاّم(٢٢٤هـ//٨٣٨م-٣٣٨هـ//٩٤٩م)، **كتاب الأمثال**، حققه وعلق عليه وقدم له عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٤٠٠هـ//١٩٨٠م، ص١٣، والبكري، أبو عبيد عبدالله بن عبدالعزيز(٤٨٧هـ//١٠٩٤م)، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام**، حققه وقدم له إحسان عباس وعبد المجيد قطامش، ط٢، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٣هـ//١٩٨٣م، ص٢٩٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله ابن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **جمهرة الأمثال**، حققه وعلّق حواشيه ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة، بيروت، ١٣٨٤هـ//١٩٦٤م، ج٢ص٢٥٣، والميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني(ت٥١٨هـ//١١٢٤م)، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ//١٩٨٧م، ج٣ص٣١٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الميداني، مجمع الأمثال.

(٩) " النارُ ولا العار"، أي تجنب العار وكن في النار، ويضرب لمن يدعى إلى إيثار التلف على قبح السيرة، فيجب على الحر أن يؤثر الموت على الذل، وأن يفضّل التعذيب بالنار على احتمال العار، قال ليث بن نصر بن سيار:

بانتضاء[١] حدِّها وامتضاء[٢] جَدِّها واجتهادها، وملاقاة أعداء الله وجهادها، فإن حزب الله هم الغالبون، وقد ضمن تعالى لمن يجاهد في سبيله أن ينصره، ولمن حامى عن دينه أن يؤيده ويظهره، فما هذا أيها الأمير الأجل؟! ألا ترغب في رضوانه؟! واشتراء جنانه؟! بمقارعة حزب شيطانه، والدفاع عن أهل أيمانه؟! فاستعن بالله على عدوه وحربه، واعمد ببصيرة - في ذات الله - إلى إخوان الشيطان وحزبه، فإنهم أغراض للمنايا والحتوف، ونهزٌ[٣] للرماح والسيوف، ولا ترض بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار، ولا تك كمن قيل فيه:[٤]

[الخفيف]

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزو   ثـــمَّ لا يـــرزأُ العـــدوَّ فتيلا

ولن يسعك عند الله ولا عند مؤمن عذر في التأخر والارعواء عن مناجزة[٦١/أ] الكفار والأعداء، وكتابنا هذا أيها الأمير الأجل اعتذارٌ تقوم لنا به الحجة في جميع البلاد، وعند سائر العباد، في إسلامكم إيانا

[السريع]

النارُ لا العارُ، فكنْ سيّدا   فرّ َ مِنَ العارِ إلى النارِ

العسكري، جمهرة الأمثال، ج٢ص٢٥٣، والزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر(ت٥٣٨هـ//١١٤٣م)، الفائق في غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، [ت]، والقلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي(٨٢١هـ//١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، نسخة مصورة عن الطبعةالأميرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، [القاهرة]، [١٣٨٣هـ//١٩٦٣م]، ج٨ص٣٠٣، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: القلقشندي، صبح الأعشى، والعجلوني، إسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي(ت١١٦٢هـ//١٧٤٨)، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، [ت].

(١) الانتضاء: نضا الشيء ينضوه نضيا أخرجه منه، ونضا السيف وانتضاه أخرجه من جفنه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نضا).

(٢) الامتضاء: الامتضاء والإمضاء التنفيذ، أمضى الحكم والأمر أنفذه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مضى).

(٣) النهز: اسم الشيء الذي هو معرَّضٌ لك كالغنيمة، والنُهْزَةُ الفرصة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نهز).

(٤) في المخطوط، ص ٦٠/ب:

[الخفيف]

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزوا   ولا يرزأُ في العدوِّ قتيلا

والصواب ما أثبتاه، والبيت للشاعر عبد قيس بن خفاف التميمي، أحد الشعراء الجاهليين الفحول من بني تميم، وهو من شعراء المفضليات، له المفضّليتان١١٦،١١٧، انظر: المفضل الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبي(ت١٦٨هـ//٧٨٤م)، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، ط٦، [ن]، بيروت، [ت]، (سلسلة ديوان العرب: مجموعات من عيون الشعر،١)، ص٣٨٣-٣٨٦، والأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد(ت٣٥٧هـ//٩٦٧م)، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٧هـ//١٩٣٨م، ج١١ص١٣، كما نسب البيت إلى النابغة الذبياني:

يجمعُ الجيشَ ذا الألوفِ ويغزو   ثـــمَّ لا يرزأُ الغداةَ فتيلا

النابغة الذبياني(ت١٨ق.هـ//٦٠٤م)، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة، [ت]، (سلسلة ذخائر العرب،٥٢)، ص١٧٠، والفتيل مِثْلُ خيطٍ يكون في شق نواة التمر، يضرب للشيء التافة القليل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(فتل)، قال تعالى:" بل الله يزكّي من يشاء ولا يظلمون فتيلا "، سورة النساء آية٤٩.

إلى أهل الكفر والإلحاد، ونحن مؤمنون بل موقنون إجابتك إلى نصرتنا، وإعرادك[(١)] إلى الدفاع عن حضرتنا، وإنك لا تتأخر عن تلبية ندائنا ودعائنا إلى استنقاذنا من أيدي أعدائنا، فدفاعك إنما هو في ذات الله وعن كلمه، ومحاماتك عن الإسلام وحزبه، وذلك الفخر الأمثل لك في الأخرى والدنيا، ومورِّث لك عند الله المنـــزلة العليا، فكم تحيي من أُمم! وتَجْلِي من كروب وغُمَم! وإن تكن منك الأخرى - وهي الأبعد عن متانة دينك وصحة يقينك – فأقبل بعسكرك على مقربة من سرقسطة – عصمها الله – ليخرج الجميع عنها، وتبرأ إلى العدو – وقمه الله[(٢)] – منها، ولا تتأخر – كيفْ ما كان[(٣)] - طرفة عين، فالأمر أضيق، والحال أزهق، فعَدِّ بنا عن المَطْل والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلاّ فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا؛ لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبُّطِكم[(٤)] عن إجابة ندائنا، وهذه حال نعيذك أيها الأمير الأجل عنها، فإنها تحمِّلُك من العار ما لم تحمِّلْه أحدا، وتورِّثُك وجميعَ المرابطين الخزي أبدا، فالله الله اتقوه، وأيدوا دينه (٦١/ب) وانصروه، فقد تعيَّنَ عليكم جهاد الكفار، والذب عن الحريم والديار، قال الله: "يا أيها الذين أمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة" الآية[(٥)]، ومهما[(٦)] تأخرتم عن نصرتنا فالله وليُّ الثأر لنا منكم ورب الانتقام، وقد برئتم بإسلامنا للأعداء من نصر الإسلام، وعند الله لنا لطف خفي، ومن رحمته يترل الصنعُ الحفي، ويغنينا الله عنكم وهو الحميد الغني، ومن متحمِّلي كتابنا هذا - وهم ثقاتنا – تقف من كنه حالنا على ما لم يتضمنه الخطاب، ولا استوعبه الإطناب – بمنِّه - وله أتمُّ الطول[(٧)] في الإصغاء إليهم، واقتضاء[(٨)] ما لديهم، إن شاء الله تعالى.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

---

(١) عرّد الرجل تعريدا فرَّ وهرب، والتعريد سرعة الذهاب في الهزيمة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عرد)، يقول الأعمى التُطَيْلي في علي ابن يوسف بن تاشفين شقيق أبي الطاهر تميم المستنجد به واصفا إياه بالإقدام وعدم التعريد:

[البسيط]

قادَ الجيوشَ إليهمْ من مرابطِها ... ماضٍ إذا عرَّدَ الهيَّابةُ الوَكِـــلُ

يغشى القتالَ فإنْ تَضْلُلْهُ فالتقِهِ ... حيثٌ الحتوفُ على الأرواحِ تقتلُ

الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، ص١٩٧، وقد غيّر الكاتب وظيفة المفردة في سياق الرسالة " ونحن مؤمنون بل موقنون إجابتك إلى نصرتنا وإعرادك إلى الدفاع عن حضرتنا "، فالتعريد هنا بمعنى الإقدام.

(٢) وقمه: الوقم، الجذب والقهر، وقم الدابة جذب عنانها لتكفَّ، وقم الرجلُ الرجلَ أذله وقهره، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(وقم).

(٣) تبدو العبارة بهذا الشكل مفصولة فيها كلمة " كيف " عن كلمة " ما " عبارةً من اللهجة الشعبية الأندلسية.

(٤) تثبُّطكم: التثبيطُ رَدُّكَ الإنسان عن الشيء يَفْعَلُه، وهو التعويق والشَغْلُ عن المراد، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثبط)، قال تعالى:" ولكن الله كره انبعاثهم فثبَّطَهم "، سورة التوبة آية٤٦.

(٥) قال تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة واعلموا أن الله مع المتقين﴾، سورة التوبة آية١٢٣.

(٦) في المخطوط، ص٦١/ب " مهمى ".

(٧) الطَّوْل: الفضل والقدرة والسعة، **ابن** منظور، **لسان العرب**، مادة (طَوَلَ).

(٨) الاقتضاء: الاقتضاء القبض والأخذ، يقال: اقتضيت مالي عليه، أي قبضته وأخذته، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(قضى).

القسم الثاني: الدراسة الفنية:

أولا - بناء الرسالة الفني:

تقع الرسالة في مقدمة وعرض وخاتمة، وقد اتسمت المقدمة بالاختصار، فلم تتعدَ ثلاثة أسطر، تبدأ بـــ " من ملتزمي طاعة سلطانه ثابتِ بن عبدالله وجماعة سرقسطة من الجمل فيها من عباد الله**...**"(١)، وتنتهي بـــ " وادلهمت ضراؤها**...**"(٢)، وتشمل ما يسميه الكلاعي العنوان أي المرسِل والمرسَل إليه، " لأنه يدل على الكِتاب ممن هو وإلى من هو"(٣)، أما ما نعرفه من معنى العنوان (الترويسة) في الرسالة فيبدو أنه من صنع الناسخ الذي نسخ الرسالة، وقد يقول قائل إن في تقديم أسماء المرسِلين على اسم المرسَل إليه شبهةَ عدم الاحترام أو عدم اللياقة، إلا أن الأمر غير ذلك، فهذه طريقة الكتاب في رسائلهم: من فلان إلى فلان، ثم إنَّ سبْق أسماء المرسِلين بعبارة " من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه على أعداء الله "(٤) يبدد هذه الشبهة، فقد كان الكاتب متحليا بمبدأ اللياقة وإن كان غير راض عن تردد الأمير، وعن عدم إقدامه لإنجاد المسلمين المحاصرين في سرقسطة، يضاف إلى ذلك أن الكاتب لم يذكر اسم المرسل إليه مباشرة وإنما خاطبه باسم الأمير الأجل(٥)، وهذا دليل آخر على احترامه وتبجيله**.** كما ذكر الكاتب في هذه المقدمة تاريخ إرسال رسالته مدونا بالحروف دون الأرقام، فقد ذكر اليوم والتاريخ والشهر دون السنة، ولّمح فيها إلى موضوع رسالته باختصار، فأشار إلى صعوبة الظروف التي يعانيها المسلمون المحاصرون والحال التي آلوا إليها**.** وقد بدأ الكاتب رسالته مباشرة دونما الافتتاحات المعروفة من بسملة أو تحميد أو صلاة على رسول الله - صلعم – أو شعر(٦) **...**إلخ؟ ولعل خطورة الموقف، وصعوبة الظروف التي كتب فيها الكاتب رسالته قد منعتاه من الابتداء بمثل هذه المقدمات الطويلة، فالكاتب والناس الذين يكتب نيابة عنهم في " حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها "(٧)**.**

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، المحققة والمنشورة في هذا البحث، ص١٥٣، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة.**

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٣) الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الإشبيلي الأندلسي(من أعلام القرن ٦هـــ//١٣م)، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٣٨٦هـــ//١٩٦٦م، ص٥٢.

(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٦) فايز القيسي، **أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري**، دار البشير، عمان، ١٤٠٩هـــ//١٩٨٩م، ص٣١٥، وحازم عبدالله خضر، **النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٩٥.

(٧) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

يتبع هذه المقدمة عرض الرسالة الذي يبدأ بفاء الاستئناف المرتبط بالضمير نحن: " فنحن في كرب عظيم"[١]، التي يجعلها الكاتب فصل الخطاب مكتفيا بها عن عبارة (أمّا بعد) المحذوفة، التي هي فصل الخطاب عند الكتّاب، والتي يَتْبعها في العادة كلام مبدوء بالفاء الاستئنافية، ويبدو أن سبب حذف هذه العبارة هو اختصار المقدمة، ما لم يضطره إلى مثل هذه العبارة التي اعتاد الكتاب إيرادها في رسائلهم بعد المقدمات التي يوردونها فيها، فحذفها وبدأ بفاء الاستئناف بعدها، "فنحن"[٢]، مسرعا إلى بسط الحال التي يعانيها المسلمون المحاصرون، مستعجلا طلب النجدة من الأمير.

وقد كان عرض الرسالة معنيا ببسط ما يعانيه المسلمون من أهوال الحصار، وبحضِّ الأمير على إنجادهم، وقد بدأ الكاتب العرض بجملتي " فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم "[٣]، المعبرتين عن خطورة الأمر وشدة المعاناة. وبسبب طول العرض النسبي - مقارنة بالمقدمة - فقد كرر الكاتب صيغًا معينة من الجمل بقصد ربط أجزاء رسالته، وبقصد التعبير عن شعوره النفسي الذي يحسه تجاه هذا الحدث، كصيغ الندبة " فيا غوثاه! ثم يا غوثاه!"[٤]، و" ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات...وعلى رجال حيارى...وعلى صبية أطفال "[٥]، والاستغاثة " فيا لَله! ويا لَلإسلام!"[٦]؛ لما لتكرار هذه الصيغ من تأكيد على طلب الغوث، ولما له من تأثير في نفس المتلقي المستنجَد به، إضافة إلى ما يوفره صوت حرف الألف في يا النداء المكررة، الموظفة لأغراض متعددة، والذي يطيل فيه الكاتب رفع الصوت ومدّه بقصد إحداث قيمة نفسية تزيد الأمير تأثرا بالموقف وسرعة في الاستجابة، ثم ليبسط الحال بعد هذا النوع من الجمل المكررة الموحية بالكرب بجمل أخرى طويلة تساعد على التفصيل. وقد كرر الكاتب في رسالته مفردات متتالية - في صيغ جملية متنوعة - من مثل: " الله الله اتقوه"[٧]، أو مكررة يفصل بينها فاصل "فيا لله! ويا للإسلام"[٨]، " فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزع؟!"[٩]، " فأين النفوس الأبية؟ وأين الأنفة والحميّة؟ وأين الهمم المرابطية؟"[١٠]، كما رأينا الكاتب يكرر صيغا جملية عديدة أخرى سنلاحظها فيما بعد، ومثل هذا التكرار

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٥.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدرنفسه**، ص١٥٧.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

في المفردات أو في الصيغ يعبر عن التأكيد على الفكرة التي يعرضها، ويعبر في الوقت ذاته عن تدفق شعوري لا يستطيع السيطرة عليه، وبسبب هذا الشعور النفسي المتدفق فإنه يصور المشهد الواحد من جوانب متعددة، فيصف المحاصَرين: النساء وما يلاقينه من ذل الأسر، والرجال وما يواجهونه من الكرب والشدة، والبنات وقد أصبحن سبايا يتعرضن للسوء والمكروه، والصبيان وقد صاروا عبيدا لعبّاد الأوثان: فـــ " يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى...وعلى رجال أصبحوا حيارى بل هم سكارى وما هم بسكارى...وعلى بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه...وعلى صبيَة أطفال كانوا قد نشأوا في حجور الإيمان"[١]، و" يا حسرتا! على حضرة قد أشفت على شفى الهلاك طالما عمرت بالإيمان ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٢]، ويزيد ألم الكاتب الممزوج بالحسرة حتى يصل حد إعلاء الصوت بالندب والعويل: " ويا ويلاه!! على مسجد جامعها المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها، ويؤملون أن يدنسوه بقبيح آثامها"[٣].

وفي سياق عرضه لرسالته يصعّد الكاتب إنكاره على الأمير نكوصَه، فيبدأ بتقريعه تقريعا عنيفا مباشرا، فقد ترك المدينة للأعداء؛ فصار "المطالب بدمائها؛ إذ أسلمها في آخر ذمائها، وتركها أغراضا لأعدائها حين أحجم عن لقائها"[٤]، ويخاطبه الكاتب خطاب الحاضر المُؤَاخَذ بتصرفه، فـــ" ما كان إلا أن وصلت...على مقربة من هذه الحضرة، ونحن نأمل منك...أسباب النصرة بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤها، وسر النفوس زهاؤها، فسرعان ما انثنيت وما انتهيت، وارعويت وما أدنيت، خائبا عن اللقاء ناكصا على عقبيك عن الأعداء، فما أوليتنا غناء، بل زدتنا بلاء، وعلى الداء داء، بل أدواء...بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحت فضيحة الدنيا والدين"[٥]، كما نجد الكاتب يرجو الأمير بل يلح عليه أن يقدم لإنقاذ المدينة قبل سقوطها، " فعدِّ بنا عن المِطال والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلا فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا؛ لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبُّطِكم عن إجابة ندائنا"[٦].

وقد استخدم الكـــاتب أساليب أخرى غير مباشرة لتقريع الأمير، فمن ذلك مقارنة جيشه الجرّار

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦-١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

بجيش العدو؛ ما يحتّم عليه الإقدام، فالعدو في " فئة قليلة، ولمـّـة رذيلة، وطائفة كليلة"[١]، وهو "يستنصر بالصلبان والأصنام"[٢]، في حين كان جيش الأمير - كما يصوره - كثيرا، يستنصر بالله الواحد، ثم إن الكلمة التي يحملها هذا الجيش هي كلمة الله، وكلمة الله هي "العليا...وكلمة الذين كفروا السفلى"[٣]، ومن ذلك أيضا الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والأشعار، والأمثال الداعية إلى الإقدام، المنفِّرة من التولي أمام العدو ما سنشير إليه لاحقا.

بعد هذا التقريع نجد الكاتب يخفف من لهجته حاضا الأمير برفق على الإقدام، مذكرا إياه أنَّ رضى الله وجنته أجر المجاهد في سبيله إنْ استشهد؛ مرغبا إياه بالإقدام: " ألا ترغب في رضوانه واشتراء جنانه؟!"[٤]، و"الآن أيها الأمير الأجل هذه أبواب الجنة قد فتحت"[٥]، وكأنه يقول له: ألا تحبُّ أن تدخلها بمجاهدة أعداء الله؟ و " أعلام الفتح قد طلعت"[٦]، ألا تحب أن تحملها؟ وقبيل انتهاء العرض يخوّف الكاتبُ الأمير مما سيَلحق به وبجماعته من المعرّة ومن انتقام الله عز وجل إن بقي مترددا محجما عن الإقدام: " ومهما تأخرتم عن نصرتنا فالله وليٌّ الثأر لنا منكم...وقد برئتم بإسلامنا للأعداء من نصر الإسلام، وعند الله لنا لطف خفي، ومن رحمته يترل الصنع الحفي، ويغنينا عنكم وهو الحميد الغني"[٧]، وقبيل انتهاء العرض أيضا يدعو الكاتبُ الأميرَ إلى الاستماع المباشر إلى حاملي رسالته، فلديهم من وصف هول الموقف "ما لم يتضمنه الخطاب ولا استوعبه الإطناب"[٨]، فهو يطمح إلى أن يكون في كلامهم المباشر- وهم الذين عاينوا الهول - ما يحفزه على التقدم، "وله أتم الطول في الإصغاء إليهم...إن شاء الله تعالى"[٩]، ونلاحظ أن الكاتب قد ظل – حتى آخر العرض - يُظهر الاحترام للأمير، فنجده يخاطبه في آخر رسالته بضمير الغائب كما رأينا.

وقد اتفقت خاتمة الرسالة مع مقدمتها في صفة الاختصار وإن بشكل أكبر، فقد ختمها الكاتب بعبارة: "والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"[١٠]، مبقيا من خلالها على شعرة المودة بينه وبين الأمير،

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٨) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩-١٦٠.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.

وموفرا - من خلالها أيضا ومن خلال ما سبقها من عبارة قرنها بمشيئة الله يدعو الأمير فيها إلى الإصغاء إلى حاملي الرسالة - جوّا نفسيا يشعر بقدر من الطمأنينة والسكينة، ويساعد على الاحتفاظ بالأمل باستجابة الأمير لرسالته، وقد جاءت خاتمة الرسالة معرَّفة بأل التعريف(والسلام عليكم)، ومن المعروف أن " سلام الوداع يكون انتهاءً؛ فيكون معرفةً؛ لرجوعه إلى الأول"[١]، وإن كان الكاتب لم يذكره لخلو الرسالة من المقدمات إلا إنه موجود ضمنا.

ويلاحظ أن الكاتب في مقدمة رسالته - كما في خاتمتها - قد التزم بمبدأ اللياقة في مخاطبة الأمير، فخاطبه بما يليق بمقامه من صيغ الاحترام وألفاظ التبجيل، وإذا كان قد حاد عن ذلك في العرض أحيانا فإن الأمر راجع إلى شدة شعوره بالخطر المحدق، وإلى عمق إحساسه بالمسؤولية تجاه المسلمين المحاصَرين، وإلى شدة غضبه من نكوص الأمير وتخليه عنهم أمام عدوهم.

وقد كانت أجزاء الرسالة الثلاثة متلاحمة متداخلة يؤدي بعضها إلى بعض، فالمقدمة تكاد تندمج في العرض لا يفصل بينهما إلا فاء الاستئناف، كما تداخل آخرُ العرض بالخاتمة المختصرة التي دمجها الكاتب مع العرض بواو العطف " والسلام عليكم "[٢].

ثانيا - مضمون الرسالة:

لم تكن الرسالة عملا أدبيا خالصا، ولم تكتب بدافع فني بحت، وإنما هي رسالة سياسية، أفاد منشئُها من سمات النثر الفني في عصره، وهي تبدأ بتسمية مرسِليها مباشرة: " ثابت بن عبدالله، وجماعة سرقسطة من الجمل فيها "[٣]، المستنجدين بجيوش الأمير أبي الطاهر تميم، الملتزمين بالطاعة والولاء لأبيه أمير المسلمين، فهم "من ملتزمي طاعة سلطانه..."[٤]، ويلحُّ الكاتب في الرسالة على تمسك المرسِلين بهذه الطاعة على الرغم من تردد الأمير في إنجادهم، وعلى الرغم من تحملهم " السبعة الأشهر الشدائد الهائلة "[٥] يقاسون فيها أهوال الحصار دون أ، ينجدهم، والكاتب على الرغم من إقراره بهذا الولاء فأنه غير راض عن تردد الأمير؛ ما حدا به إلى التساؤل منشدها: "فما هذا أيها الأمير الأجل؟!"[٦]، وإلى الدعاء عليه والشكوى منه فـــ "إلى الله بك المشتكى، ثم إلى رسوله المصطفى، ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين

(١) القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج٦ص٢٢٠.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٦٠.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

المرتضى"(١)؛ والكاتب بإلحاحه على فكرة الولاء هذه يقرر لدى الأمير مبدأ وجوب النصرة في الدين الذي يذكِّره به في كل سطر من سطور رسالته. ويلاحظ أن المقدمة على قصرها تختصر هدف الرسالة في كلمات قليلة، فالكاتب وأهل سرقسطة يستنجدون بالأمير ويدعونه إلى أن يرد العدو عنهم، فهو أملهم " لحرم الإسلام يمنعه، ومن كرب عظيم...يزيحه عنهم ويرفعه"(٢)، وختم الكاتب رسالته - كما أسلفنا - بـــجملة "والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"(٣)، وجاء العرض بين هاتين الجملتين، متجلية فيه طبيعة الرسالة.

لقد عني الكاتب ببسط غرضه في هذا العرض، الذي تجلى فيه أسلوبه، ولم يكن فيه مختصرا اختصاره في المقدمة والخاتمة؛ ما أعطاه مجالا كافيا ليعبر عما يحسه تجاه هذا الحدث الكبير، وليفصّل فيما يريد تفصيله من فكرة للمرسل إليه، وقد انقسم هذا الجزء من الرسالة الذي مثّل طبيعتها ومادها الأساسية إلى قسمين:

القسم الأول:

عرض الكاتب في هذا القسم حال المسلمين المحاصرين وبيّن سوء أوضاعهم في المدينة، وقد تميّزت جمله - على الأغلب - بالطول، واتصف إيقاعه بالبطء، وكان الكاتب يكرر فيه صيغ الندبة وعبارات التحسر والتألم كما ذكرنا سابقا، كما تميزت صوره بالتقابل، فهو يقابل في مقاطع جملية عديدة بين صورتين أو حالتين متقابلتين، "ويا حسرتا! على حضرة أشفت على شفا الهلاك طالما عمرت بالإيمان...ترجع مرابع للصلبان...ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها"(٤)، "ثم يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى يعدن في أوثاق الأسارى"(٥)، "وعلى رجال أصبحوا حيارى"(٦)؛ "من حذرهم على بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه"(٧)، "وقد كن لا يبدون للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"(٨)، ولا يزيد هذا القسم على ربع العرض في الرسالة تقريبا.

القسم الثاني:

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٦٠.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.

بدأ الكاتب هذا القسم بسؤال موجه إلى الأمير، وهو لا يريد منه جوابا، وإنما يريد أن يدفعه إلى الإقدام وأن يرسم له صورة ما يلاقيه المحاصرون من الأهوال، " فما ظنك أيها الأمير ومن يلوذ به - بعد الله – الجمهور بأمة هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟!، والنوائب الكالحة؟!"(١)، وفي هذا القسم من الرسالة تقصر الجمل، ويشتد إيقاع قرائنها، وينتقل الإيقاع العام في الرسالة من البطء إلى السرعة، ويتنقَّل الكاتب فيه بين الأساليب اللغوية؛ لما يقدمه هذا التنقل من مساعدة في التعبير عما يريد توصيله إلى المرسل إليه خاصة وأن أغلب هذه الأساليب أساليبُ الجملة الطلبية، التي تساعد في التعبير عن الحالات النفسية المتأججة، مع التنبيه إلى أننا قد نولِّد من الأسلوب الخبري معاني أساليب الجملة الطلبية، خاصة في السياق النصي، فجملة: "أيدك الله"(٢) مثلا التي تبدو كأنها جملة خبرية تتحوَّل إلى بنية إنشائية دعائية تعني: ربي أيِّدْه، وجملة "ووفقك لاشتراء دار حسناه"(٣) تتحوَّل هي الأخرى إلى جملة إنشائية دعائية، يدعو فيها الكاتب للأمير بالفوز بالجنة، لقاء دفاعه عن المدينة وأهلها، ومع أن هذه الصيغ الظاهرية لهذه الجمل صيغ خبرية إلا أنها في معناها صيغ إنشاء طلبي، ثم أن مثل هذا التنقل بين الأساليب يبعد الرتابة عن أسلوب الرسالة، كما أنه يشير إلى صدوره عن عقل متعدد جوانب النظر في تناوله لموضوعها.

وما تجدر الإشارة إليه أن أساليب الجملة الطلبية في الرسالة وإن تعددت إلا أنها تدور في إطار الوحدة، سواء في ذلك الوحدة الفنية والنفسية والموضوعية، فقد ساعده هذا التعدد - إضافة إلى إتاحته فسحة التعبير الكافية - على تحقيق قدر كبير من التناسب والائتلاف بين ألفاظ الرسالة ومعانيها، وعلى صياغتها صياغة محكمة ألّف فيها الكاتب بين أجزائها، وفي المجال النفسي فقد كشفت لنا عن تجليات نفسيته وتنقلاتها تجاه الحدث الكبير الذي يكتب فيه، ثم إن إمعان الكاتب في استعمال هذه الأساليب المتعددة يعني إمعانا في التعبير عن عاطفته التي تدل على شدة عنايته بالموضوع الوحيد في رسالته واقتناعه به، ومن المعروف أنه كلما زاد الكاتب – أي كاتب - في استعمال هذه الأساليب والتعبير بوساطتها دخلت كتابته في نطاق العفوية، وهذا ما لاحظناه في النص حتى بدت الرسالة وهي الرسالة السياسية كأنها رسالة إخوانية يسير الكاتب فيها على سجيته، ويعبر فيها عما يحسه بلا كلفة. وقد انحصرت الأساليب في الرسالة بأساليب الجملة الطلبية التالية:

الإنشاء الطلبي:

وقد انحصر في الأساليب التالية:

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

أسلوب الدعاء:

ابتدأ الكاتب رسالته بأسلوب الدعاء، وهو من أساليب الجمل الطلبية فدعا للأمير بطول البقاء، "أطال الله بقاء الأمير الأجل...لحرم الإسلام يمنعه، ومن كرب عظيم على المسلمين يزيحه عنهم ويرفعه"[١]، ولكنه جعل آخرها شكوى منه ودعاء عليه؛ لتردده عن الإقدام، ولعدم إجابته صريخ المسلمين، ولإعراضه عنهم أمام العدو المحاصر لهم، "فإلى الله بك المشتكى ثم إلى رسوله المصطفى ثم إلى ولي عهده أمير المسلمين المرتضى"[٢]، ولنلاحظ أن الكاتب قد أكثر من استعمال هذا الأسلوب في الجمل المعترضة في رسالته، فأكثر هذه الجمل جمل دعائية.

أسلوب النداء:

وهو أحد بنى الإنشاء الطلبي، ويقوم على طلب الإقبال حسّا أو معنى بوساطة حرف نداء مولِّد لهذه الدلالة، وقد يتولّد ذلك بلا حرف، مثال ذلك قوله تعالى: "يوسف أعرض عن هذا" [٣]، وتتولد من النداء أساليب بديلة سواء على مستوى السياق أو على مستوى الصيغة ذاتها، وأهم الأساليب المتولّدة عنه الاستغاثة والندبة والتعجب والتحسُّر[٤]، وقد جمع فيه الكاتب بين أكثر من غاية معا، فجمع النداء بالاستغاثة والندبة بالتوجع والتفجع بالتحسر[٥]، والملاحظ أن أكثر جمل هذا الأسلوب موجهة إلى الذات الإلهية، فهو يستغيث بالله لنفسه وللإسلام والمسلمين: " ويا لَله! ويا لَلإسلام!"[٦] ويندبه "فيا غوثاه! ثم يا غوثاه[٧]، أو يتألم متوجها إليه " ويا حسرتا! "[٨]، وقد جاءت أداة النداء (الياء) أحيانا مُكَرَرة في جملتين تامتين متتاليتين، " فيا لَله! ويا لَلإسلام!"[٩]، "فيا غوثاه! ثم يا غوثاه!"[١٠]؛ أو مكررة في جمل عديدة متتالية متتامة المعنى دون ذكرها بشكل صريح في الجمل اللاحقة، "يا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى...وعلى رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى وما هم بسكارى...وعلى بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه...وعلى صبيَة أطفال كانوا قد نشأوا في حجور الإيمان"[١١] بما في هذا التكرار من

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٣.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٣) سورة يوسف آية ٢٩.

(٤) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة،١٩٩٧، ص٣٠٢، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية.

(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(١١) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٦.

تأكيد على المعنى المطروح، المشتمل على جملة (يا حسرتا!) المشار إليها ضمنا، ولما له من تأثير متوقع في نفس المرسل إليه، وقد أكثر الكاتب من استعمال أداة النداء(يا)؛ لما يوفره صوت حرف الألف فيها من تأثير نفسي في المتلقي كما أسلفنا، ثم ليبسط الكاتب - بعد اطمئنانه إلى إصغاء المنادى وتأثره بالوَصْف - سوءَ الحال الذي يعانيه المحاصَرون، وليعزِّز الجمل المكررة الموحية بالكرب بجمل أخرى تساعد على التفصيل، ويزيدُ ألم الكاتب الممزوج باليأس والحسرة حتى يصل به حد إعلاء الصوت بالندب فيقول – مستعملا حرف الياء - نادبا مسجد المدينة متحسرا عليه: "ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم"[١]، كما استعمل الكاتب(أي) الندائية وإن بشكل أقل من الياء)، مناديا بها الأمير المعرَّف بأل التعريف، "فما ظنك أيها الأمير ومن يلوذ به بعد الله الجمهور؟"[٢]، "فما هذا أيها الأمير؟"[٣]، "وهذه حال نعيذك أيها الأمير... منها"[٤].

أسلوب الاستفهام:

وهو في الأصل بنية طلبية تقدم صيغة (استفعال)، مؤثِّرا على دلالته الوضعية في (طلب الفهم)، وذلك من خلال أدوات مخصوصة[٥]، ولكن الكاتب لم يُرِد الاستفهام في رسالته على أصل معناه، وإنما أراد في أكثره الإنكار والتوبيخ والتحذير من النكوص، " وإن من وهن الإيمان وأشد الضعف الفرارَ من الضِعف، فكيف عن أقل من النصف؟!"[٦]، و" فما قبح من رضي بالصغار وسيم خطة الخسف؟!"[٧]، و فما ظنّك أيها الأمير بمن يلوذ به بعد الله الجمهور بأمةٍ هي وقائد هذه العظائم الفادحة؟! والنوائب الكالحة؟!"[٨]، و"فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزع؟!"[٩]، بل إنه ليستغرب سلوك الأمير كله إزاء هذا الحدث الكبير فيقول متسائلا مستنكرا: "فما هذا أيها الأمير الأجل؟!"[١٠]، بما في هذا السؤال من إجمال وانشداه، بل إنه ليستفهم مستنهضا همته حاضا إياه على التشجع قائلا:"فأين النفوس الأبية؟! وأين

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٥) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٨٤.
(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

الأنفة والحمية؟!"[١]، أو مخوِّفا من عواقب عدم الإقدام، "أتحسبون...إن سبق على سرقسطة القدر بما يتوقع منه المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟!"[٢]. كما استعمل الكاتب همزة الاستفهام مع (لا)، "ألا ترغب في رضوانه؟ واشتراء جنانه؟!"[٣]، بما تحمله هذه الصيغة من معنى الحض الرقيق الدال على شدة الأمل والرجاء الذي يوجهه الكاتب للأمير من أجل القدوم لإنجاد المدينة وأهلها المحاصرين.

أسلوب الأمر:

وهو كأجزاء جملة الطلب الأخرى يتجاوز كونه أسلوبا من أساليب جملة الطلب إلى كونه بنية توليدية، لأنها لا تعرف الالتزام بأصل المعنى بل تتعداه إلى إنتاج ما لم تتعوَّد اللغة إنتاجه، وذلك من خلال تحوّل يُخرِجِ البنية عن أصل معناها[٤]، فجمل الأمر التالية الواردة في الرسالة تخرج عن أصل غايتها إلى معنى الحض على الإقدام وانقاذ المحاصَرين، "فاستعن بالله على عدوه وحربه"[٥]، و"اعمد ببصيرة...إلى إخوان الشيطان وحزبه، ولا ترضَ بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٦]، كما يخرج أسلوب الأمر إلى معنى الالتماس، " فأقبل بعسكرك على مقربة من سرقسطة"[٧]، وإلى معنى التخويف من سوء عاقبة التردد والنكوص، " فعدِّ بنا عن المطل والتسويف"[٨]، ومن الملاحظ أن أسلوب الأمر يلائم موضوع الرسالة كثيرا، ويلائم الظروف والأجواء المحيطة بكتابتها، فالموضوع والجو العام عسكريان، مليئان بالتهديد والخوف والخطر المحدق، وهي أمور تلح على الكاتب أن يكتب بعض جمل رسالته بصيغة الأمر المشابه للأمر العسكري الذي لا يملكه بالفعل، وإنما يفرضه عليه جو الحصار المضروب على المدينة.

أسلوب النهي:

وهو لون من ألوان الأمر، يُؤمر من خلاله بالترك والإقلاع، وتُسبق الأفعال فيه بلا الناهية، وتتمثل إنتاجيته في طلب الكف عن فعل ما، وصيغته (لا تفعل)، وهي صيغة توليدية تخرجُ من معناها إلى معان كثيرة أخرى، كالتحذير، " ولا ترض بخطة العار وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٩]، و"ولا تك

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٤) انظر: محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٩٣-٢٩٧.

(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٨.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

كمن قيل فيه...يجمع الجيش ذا الألوف ويغزو ثم لا يرزأ العدو فتيلا"[١]، والرجاء " ولا تتأخر - كيف ما كان - طرفة عين "[٢].

أسلوب التمني:

وهو أسلوب من أساليب جملة الطلب أيضا، وأوليته تأتي من مؤشره الإعلامي(التمني)، الذي يشير إلى بعدين متلازمين: البعد الداخلي(الأحوال القلبية)، والبعد الخارجي(الإنتاج الصياغي)، وهذا الإنتاج يعتمد على أداة بعينها هي(ليت)، التي تتحول في المستوى العميق إلى(إني أتمنى)، وهذه البنية متعلقة بما لا يمكن حصوله، وبما لا مطمع في تحققه، ومن هنا صح تعلُّقها بالزمن الماضي من حيث تمنّي وقوع حدث فيه، وهو غير ممكن فعلا، لأن زمانه قد انتهى، وقد تسد مسدّها أدواتٌ أخرى ليست من أدوات التمني أصلا، ولكن بعد إجراءات عميقة يمكنها أن تؤدي هذه الوظيفة؛ فقد يُؤدى التمني بأداة هل الاستفهامية، أو لو الشرطية[٣]، أما إذا كان هناك إمكانية لوقوع التمني فإن(ليت) تغيب لتحل محلها(لعل)، فيصبح الرجاء هو المقصود، ليعمل على ترقب الحصول وتوقعه[٤]، أو(ألا) التي تخرج الصيغة من الحضّ إلى التمني، " ألا ترغب في رضوانه؟! واشتراء جنانه؟! بمقارعة حزب شيطانه؟! والدفاع عن أهل إيمانه؟!"[٥]، فهو بهذه الصيغة يتمنى أن يفعل الأمير ذلك، فيقارع العدو ويدافع عن المدينة وأهلها.

الإنشاء غير الطلبي:

وقد انحصر في الأسلوبين التاليين:

أسلوب القَسَم:

استعمل الكاتب أسلوب القسم في بعض جمل رسالته، ومقصوده التأكيد على فكرة التحذير من عاقبة النكوص؛ حملا للأمير على الإقدام، فالعدو إن حاز المدينة حاز سائر الأندلس، وطرد المسلمين من كافة أقطارها، وهو يؤكد ذلك حالفا: "والله ليسومنَّكُمْ عنها جلاء وفرارا"[٦]، ويكرر الكاتب الصيغة نفسها مؤكدا على ما ذهب إليه بجملة أخرى وبالأسلوب نفسه، وإن حذَفَ لفظ المقسم به(الله) إلا إنه أبقى لام القسم: " وليخرجنكم عنها دارا فدارا "[٧].

---

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٣) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٢٨٠.

(٤) محمد عبدالمطلب، **المرجع نفسه**، ص٢٨٠.

(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٨.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

أسلوب الشرط:

الذي قد يتمثل في الجملة الطلبية، حيث نجد في التحولات العميقة لهذه الصيغ أبنية هذه الجملة التي تحمل شيئا من العلاقة المعتمدة على الشرطية أو السببية، لتكتمل بذلك مهمة الإقناع بجانب مهمة الإمتاع(١)، مثال ذلك قول الكاتب: "ومهما تأخرتم عن نصرتنا فالله وليٌّ الثأر لنا منكم ورب الانتقام"(٢)، وقد جمع الكاتب أسلوب الشرط بأساليب أخرى، كأسلوب الاستفهام، "أتحسبون...إن سبق إلى سرقسطة القدر بما يتوقع من المكروه والحذر أنكم تبلعون بعدها ريقا؟!"(٣)، وأسلوب الأمر، "ولا تتأخر كيف ما(كيفما) كان طرفة عين"(٤)، بما يعنيه ذلك من تداخل يحسه الكاتب في مشاعره، ويعبر عنه من خلال هذه الأساليب.

ثالثا- ميزات الرسالة الفنية:

يقوم العمل الفني أو المتصف بالفنية على اللعب بالكلمات، فإن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور عديدة ومختلفة عن طريق اللعب بالألفاظ، وعن طريق تغيير مواقعها في الجملة، أو إحداث اشتقاقات جديدة لها(٥)، وقد تميزت رسالة قاضي سرقسطة تبعا لتصرفه بهذه الكلمات وشحنه لها بالمشاعر، وتوظيفه لها توظيفا خاصا، وبنائها في جمل معبرة عن مشاعره الخاصة المتداخلة بالميزات الفنية التالية:

أولا- استدعاء التراث:

لجأ الكاتب إلى بعض نصوص التراث لاشتراكها في المعنى مع معاني رسالته، أو لإفادته في هذه الرسالة منها، ولإحساسه أن هذه النصوص تغني نصه فنيا ومعنويا، وتشحنه بإيحاء يدعو متلقي رسالته إلى التأثر بها والاستجابة لها، إضافة إلى الدفق الشعوري الذي يبثه النص المقتبس في النص الجديد؛ فيفيد الكاتب بذلك من الطاقة المختزنة في ذاكرة المتلقي لهذه النصوص عندما يضعها في رسالته ويوظفها بما يساعده على تكثيف الفكرة التي يطرحها، كما أن هناك وظيفة جمالية لمثل هذه النصوص، وبذلك فإن التناص يُخرج النص إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر(٦)، وذلك عن طريق استفادة هذا النص من نصوص أو أفكار أخرى سابقة له عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٠٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٥) انظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص٤٠-٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.

(٦) أحمد الزعبي، **التناص: نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م، ص١٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد الزعبي، التناص.

شابه من المقروء الثقافي، بحيث تندمج هذه النصوص مع النص الجديد وتندغم فيه(١)، إلا إنه على الرغم من تأثر الأدباء بمن سبقهم من مبدعين أو بما سبقهم من إبداع فإن نتاجهم المتأثر بنتاج غيرهم يظل مصبوغا بصبغتهم الخاصة، فتكون نصوصهم نصوصا إبداعية جديدة لها هويتها وشخصيتها(٢)، وقد نجح الكاتب في ذلك بما يخدم خطابه المعبر عن الأزمة التي يعانيها، صحيح أن الحصار دافعٌ خارجي للكتابة، وهو عنصر فعَّال فيها، إلا إنه يبقى عنصرا خارجا عن النص، غير أن تفاعل الكاتب مع هذا الدافع الخارجي وصهره لهذا التراث المستدعى في رسالته أوجد توظيفا خاصا له يقوم في الأصل على وجود اشتراك في مقوّم أو في عدة مقومات بين النص التراثي والنص الجديد، وهو ما يعمل على تجنيس الخطاب اللاحق ومواءمته مع الخطاب السابق، ولنلاحظ أنه كلما قل الاشتراك في المقومات بين النصين زادت فرادة الخطاب الجديد وأصالته الإبداعية، في حين إنه كلما اشترك النص الجديد في مقومات ما سبقه من نصوص بشكل أكبر كاد أن يصبح نسخة مكررة عنها فاقدا لهذه الأصالة(٣)، وقد انقسم هذا التراث الذي استفاد منه الكاتب إلى ما يلي:

أ - التراث الإسلامي:

تأثر الكاتب بالتراث الإسلامي تأثرا واضحا في رسالته، فقد كان للإسلام ومفاهيمه الأصداء الواسعة في رسالته سواء في المضمون أو في الأسلوب، فإضافة إلى المعاني الإسلامية الكثيرة المتضمنة في الرسالة فقد جاء أسلوبها متأثرا بأسلوب القرآن الكريم، وأسلوب الحديث النبوي الشريف، من حيث إيقاع الجمل، وإيحاؤها، وجماليات التعبير فيها...إلخ - ما سنتطرق إليه لاحقا - وقد حدد ابن الأثير للكتابة الجيدة أسسا عديدة منها: أن لا تخلو "من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية، فإنها معدن الفصاحة والبلاغة"(٤)، ولذلك دعا إلى أن يصرف الأديب همه إلى حفظ القرآن، وكثير من الأحاديث النبوية الشريفة(٥)، حتى يحصّل من معانيها وأسلوبها ما يجعل أسلوبه في الكتابة جيدا، ولذلك فقد دأب الكتّاب على تحلية كتاباتهم بهذه الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة(٦)، وما إلى ذلك من مظاهر الثقافة الإسلامية،

(١) أحمد الزعبي، **التناص**، ص١١.

(٢) أحمد الزعبي، **المرجع نفسه**، ص١٤.

(٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص٢٥، وانظر: عبدالسلام المسدي، " في جدل الحداثة الشعرية: نموذج المفاصل"، **مجلة الأقـــلام**، عدد١، السنة الحادية والعشرون، سنة١٩٨٦، ص٦٧،٥٧، وانظر: صلاح فضل، " تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث"، **مجلة الأقلام**، عدد١، السنة الحادية والعشرون، سنة١٩٨٦، ص١١٠.

(٤) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم الموصلي(ت٦٣٧هـــ//١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج١ص٩٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مــرة ثانيــة على النحو التالي: ابن الأثير، المثل السائر.

(٥) ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج١ص١٠٠.

(٦) مهدي صالح السامرائي، **تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية**، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٧، ص٢٢٩.

وقد كانت أكثر أجزاء الرسالة تحيل إلى نصوص الفكر الإسلامي الذي استلهم الكاتب أكثر معانيه منه، فاقتبس بعض الآيات القرآنية بنصها أو بمعانيها، وأشار إلى معاني بعض الأحاديث النبوية، ما يدل على عِظَم أثر القرآن الكريم والحديث الشريف في ثقافته، وبالتالي في رسالته.

١/أ التأثر بالنص القرآني:

أخذ الكاتب من القرآن الكريم بعض أجزاء رسالته؛ وذلك لصدوره عن ثقافة إسلامية عميقة، ورغبة منه في الاتكاء على نصوص لها أثر كبير في نفس المتلقي، ولما في آياته من جمال لغوي، وطاقات تعبيرية، وشحنات نفسية، وظلال إيحائية[١]، وقد انحصر تأثر الكاتب في رسالته بالنص القرآني في نمطين:

الأول- الاقتباس المباشر(النصي):

وذلك دون تغيير في نصوص الآيات، فالأمير لا يستجيب لصريخ المسلمين المستنجدين، وكأنهم في ذلك أهل النار وقد حشروا فيها، يتضرعون إلى الله أن يخرجهم منها، وأن ينقذهم من هولها فيجيبهم بقوله: "اخسأوا فيها ولا تكلمون"[٢]، فالكاتب لم يغير في النص شيئا إلا الإتيان بالنص في سياق مناسب، فقد برّح بالمسلمين " الحصار، وقعدت عن نصرتهم الأنصار، فترى الأطفال بل الرجال جوّعا يجرون، يلوذون برحمة الله ويستغيثون، ويتمنون مقدمك بل يتضرعون، حتى كأنك قلت اخسأوا فيها ولا تكلمون"[٣]، وهو يدعو الأمير أن يجاهد العدو المحاصِر مستشهدا بقوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يقاتلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة "[٤]، كما يستعمل نصوصا أخرى من القرآن كقوله تعالى:" وكلمة الله هي العليا"[٥]، "وكلمة الذين كفروا السفلى"[٦]، و"فإن حزب الله هم الغالبون[٧]. ومثل هذه النصوص منسجمة مع ما اختيرت له من معان وأساليب في سياق الرسالة، فكلها آيات قرآنية مقتبسة وموظفة في سياق مناسب؛ ما يجعل النص الكلي مترابطا عضويا ومقنعا فكريا وجميلا فنيا[٨].

الثاني- الاقتباس غير المباشر(الإشاري أو التلميحي):

وهذا النوع من الاقتباس يستنتج من النص استنتاجا، وهو ما يسمى تناص الأفكار، أو المقروء

(١) السبكي، بهاء الدين السبكي(٧٧٣هـ//١٣٧٣م)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق عبدالحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٢٣هـ//٢٠٠٣م، ج٢ص٣٣٢، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: السبكي، عروس الأفراح.

(٢) سورة المؤمنون آية ١٠٨.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٤) سورة التوبة آية ٤٠.

(٥) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٨) انظر في موضوع الاقتباس والترابط: أحمد الزعبي، **التناص**، ص٢٩.

الثقافي، أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفية نصوصها، وتفهم من تلميحات هذه النصوص وإيماءاتها وشفراتها، ولهذا فهي تستنبط استنباطا أو تخمّن تخمينا(١).

وقد قام النص القرآني بصورته البلاغية المؤثرة بدور كبير في هذه الرسالة، فقد استمد الكاتب كثيرا من صوره منه، فكانت صور يوم القيامة ومشاهده كما يرسمها القرآن الكريم صورة مهولة ومؤثرة في تصوير الحصار الذي يعانيه المسلمون المحاصرون في المدينة، فــ " يا حسرتا! على رجال أصبحوا حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى، ولكن الكرب الذي دهمهم شديد، والضر الذي مسهم عظيم جهيد "(٢)، فالكاتب متأثر في ذلك بالآيات القرآنية في صورها التي يصوّر الله تعالى بها أهوال يوم القيامة: " يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد"(٣)، كما يصوّر الكاتب سوء صورة نكوص الأمير وتخاذله قائلا: " وما كان إلا أن وصلت...على مقربة من هذه الحضرة...فسرعان ما انثنيتَ وما انتهيت! وارعويتَ وما أدنيت! خائبا عن اللقاء، ناكصا على عقبيك عن الأعداء"(٤)، وبذلك تبدو صورة قدومه بجيشه ليرد العدو عن المدينة ثم نكوصه السريع عن لقائه كصورة الذين خرجوا من ديارهم بطرا ورئاء الناس، وقد زين لهم الشيطان أعمالهم، وقال لا غالب لكم اليوم، فلما تراءت الفئتان نكص وتراجع متخليا عنهم، قال تعالى: " فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إني بريء منكم إني أرى ما لا ترون"(٥)، وكما كان االاقتباس على مستوى التصوير فهو كذلك على مستوى الدلالة المعنوية بما تعنيه هذه المشاهد والصور من شدة وذهول. وقد يغيّر الكاتب في ترتيب أجزاء بعض الآيات أو مفرداتها أو يحذف منها بما يتناسب مع السياق " فكلمة الله هي العليا، ويده الطولى، وكلمة الذين كفروا السفلى"(٦)، اقتباس غير مباشر من قوله تعالى:"وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم"(٧)، وقد يستفيد بعض معاني رسالته من بعض التحويرات في إيراد معاني بعض الآيات، وذلك بما يتناسب مع معانيه التي يطرحها في رسالته، يقول مقرعا الأمير: " وإن من وهن الإيمان وأشد الضَعف الفرار من الضِعف"(٨)، وهذا تحوير لقوله تعالى: " الآن خفف الله عنكم وعلم أن فيكم ضعفا فإن يكن منكم مئة صابرة يغلبوا مئتين وإن يكن منكم ألف يغلبوا

(١) أحمد الزعبي، التناص، ص٢٠.
(٢) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٥.
(٣) سورة الحج آية٢.
(٤) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦-١٥٧.
(٥) سورة الأنفال آية٤٨.
(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٧) سورة التوبة آية٤٠.
(٨) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

ألفين بإذن الله والله مع الصابرين "[١]، وقد قرر الله ذلك بعد أن كان قد حرَّض المؤمنين على لقاء عدوهم وإن فاق عددُه عددَهم بعشرة أضعاف: " يا أيها النبي حرِّض المؤمنين على القتال إن يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مئتين، وإن يكن منكم مئة يغلبوا ألفا من الذين كفروا بأنهم قوم لا يفقهون"[٢]. ويلاحظ أن هذا النمط من الاقتباس هو الأكثر استعمالا في الرسالة، حيث استمد الكاتب معظم أجزاء رسالته من آيات القرآن الكريم دون أن يلتزم بالنص الحرفي لها، مستفيدا من الصور التي ترسمها أو من المعاني التي تحملها أو من ألفاظها وما توحي به، أو من الأسلوب القرآني العام المتميّز بالحركة في تصوير المشاهد والأحداث والجمال الموسيقي...إلخ، ولا غرو في ذلك فالكاتب متعمق في الثقافة الإسلامية، ثم إن موضوع رسالته مصطبغ بالصبغة الدينية كذلك.

٢/أ التأثر بالحديث النبوي الشريف:

وقد وردت إشارات غير مباشرة إلى بعض الأحاديث النبوية الشريفة في الرسالة، وإن كان ذلك بشكل أقل من اقتباسه للآيات القرآنية الكريمة أو إشاراته إلى ألفاظها ومعانيها وصورها، أو استفادته من أساليبها، وليس هذا تقليلا من منزلة الحديث النبوي الشريف وإنما الأمر راجع إلى علو منزلة القرآن وثبات نصوصه ومعانيها في نفوس الكتّاب وتأثيره في أساليبهم، وقد جعل الكاتب الحديث الشريف وسيلته الثانية للتأكيد على فكرة الخوف على الإسلام، وتذكير الأمير بوجوب الإقدام ونصرة المسلمين المحاصرين، يقول في رسالته مستغيثا بالله للإسلام لما أصابه من الحيف: "فيا لله! ويا لَلإسلام! لقد انتهك حماه، وفضت عراه، وبلغ المأمول من بيضته عداه"[٣]، وهذه الجمل على اختصارها وتكثيفها تشير إلى أحاديث نبوية شريفة: فالجملة الأولى تشير إلى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَثَل الواقف على حدود الله والواقع فيها كالراعي يرعى حول الحمى يوشك أن يقع فيه، والأخرى تشير إلى حديثه(صلعم) بأن الإسلام ينقض آخر الزمان عروة عروة، والثالثة تشير إلى سؤال النبي (صلعم) اللهَ لأمته أن لا يهلكها بسَنَةٍ عامة، وأن لا يسلط على المسلمين عدوا من سوى أنفسهم فيستبيح بيضتهم[٤].

لقد كان الطابع الديني المستمد من القرآن الكريم والحديث الشريف واضحا في معاني الرسالة وأسلوبها، وهي معان إسلامية يرجو الكاتب أن تكون مؤثرة في بث الحماسة في نفس الأمير.

ب- التأثر بالتراث الشعري العربي:

جرت العادة أن يستشهد الكتّاب بالشعر الذي يناسب للمعاني التي يطرحونها، لما له من إمكانية في

(١) سورة الأنفال آية ٦٦.

(٢) سورة الأنفال آية ٦٥.

(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.

(٤) انظر: مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري(ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم بشرح الإمام محيي الدين النووي**(ت٦٧٦هـ)، ط٤، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٨هـ//١٩٩٧م، الأحاديث ذوات الأرقام(٤٠٩٤، ٣٣٧٠، ٧٣٤٦، ٧١٨٨).

تكثيف هذه المعاني، ولما له من قدرة على التعبير عن الحالات النفسية التي يحسها المستشهِد به، ولما له من إمكانية في إثارة المتلقي والتأثير فيه، فقد استعمل العرب الشعر وسيلة للتحفيز والإثارة عامة، فهو وسيلة لإثارة الشعور بالكرامة، أو إثارة دواعي الكرم، أو إثارة المتلقي وإِشعاره بشعور المرسِل(١)...إلخ، وقد ورد الشعر في الرسالة على نمطين:

الأول - التناص الشعري المباشر:

استشهد الكاتب ببيت واحد من الشعر للنابغة الذبياني، لما يوفره هذا البيت من إيقاع موسيقي، وتأثير معنوي ونفسي، فهو بنية ناجزة فنيا ومعنويا، منسجمة مع الغرض الذي اختاره الكاتب له، وقد وظف الكاتب هذا البيت الشعري توظيفا مناسبا يجسد الحالة المعنوية التي يريدها، والحالة النفسية الصعبة التي يحسها، والكرب الذي يعانيه وأهل مدينته، فهو يرجو الأمير أن يُقْدم وأن يحذر من عواقب النكوص، فيكون كمن قيل فيه: (٢)

يجمع الجيش ذا الألوف ويغزو ثم لا يـــرزأ العـــدو فتيـــلا

فتصيبه بسبب ذلك المعرة والخزي؛ فجاء بيت النابغة الذبياني ملائما لحال الأمير المتردد عن إنجاد المدينة على الرغم من قيادته لجيش كبير، وملائما لموقف التحذير من النكوص الذي بيّن الكاتب للأمير سوء عواقبه، ثم إنه يريد بوساطته أن يستثير فيه دواعي الشجاعة والإقدام، ثم إن هذا البيت الشعري يلائم حال الكاتب النفسية المأزومة المهددة بأخطار الحصار، المشدوهة بنكوص الأمير؛ وبذلك فقد أثرى الفكرة وعمَّقها.

الثاني- التناص الشعري غير المباشر:

وفيه عمد الكاتب إلى حل المنظوم، فنثر شعرا للربيع بن زياد العبسي يصف فيه نساء قبيلته يندبن مالك بن زهير - وقد قتل في حرب داحس والغبراء - كاشفاتٍ بعد أن كن يخبأن الوجوه، ما يشير إلى أن مثل هذه الحال من الانكشاف قد آلت إليها نساء المسلمين المحاصرات(٣)، ولكنه غيّر في توظيف البيت قليلا، فقد كانت النساء في الجاهلية لا يكشفن وجوههن في الندب إلا بعد أن يُثأر للقتيل، أما الكاتب فقد وظّف البيتَ الشعري بمعنى جديد يناسب سياق رسالته، فالرجال يبدون سكارى، وما هم بسكارى، من " حذرهم على بنيات قد كن من الستر يخبأن الوجوه أن يروا فيهن السوء والمكروه، وقد كنَّ لا يبدون

(١) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، ط٣، دار الفكر العـــربي، [القـــاهرة]، ١٩٧٤، ص١٧٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية.

(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.

(٣) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٥.

للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"[١]، فبعد أن كن مكنونات مستورات ؛ فانكشف بذلك عنهن سترهن، وأُظهِرن إلى النظّار من الكفار، بسبب ذل الأسر، وما يلقين من الأهوال وظروف الحصار: [٢]

قد كن يخبأن الوجوه تسسترا　　　فالآن حين بدون للنظار

ويبدو أن إقلال الشاعر من الاستشهاد بالشعر في رسالته راجع إلى إكثاره من اقتباس الآيات القرآنية الكريمة بنصها أو بمعانيها، وإلى إيراده معاني بعض الأحاديث النبوية الشريفة فيها، وإلى إكثاره من المعاني الدينية عامة.

ج- التأثر بالأمثال العربية:

أورد الكاتب عددا من الأمثال السائرة ضربها للأمير محذرا إياه من التولّي أمام العدو، ومن المعروف أن الأمثال من جوامع الكلم، يستعملها في كلامه من لم يضعها[٣]؛ وذلك لزيادة التأثير في المتلقي، باعتبار المثل كلاما مكثّفا للفكرة التي يريد الكاتب تأكيدها أو الإقناع بها، وهي لون أدبي مستقل، ويمكن استعمالها "وسائل بلاغية"[٤] مؤثرة، و"كثيرا ما كانت الطاقات المكنونة التي تكتنزها...تمدُّ عبارة الكاتب بالقوة والمتانة، وتُفيض عليها رونقا وجمالا"[٥]، وقيمة المثل تكمن في أنه يلفت نظر سامعيه إلى الصورة الثانية التي يتضمنها وهي القيمة المعنوية[٦]، فالكاتب لا يسوق ما يستشهد به منها بدافع أدبي في المقام الأول وإنما بدافع الإقناع، فيضرب للأمير الأمثال المشجعة على الإقدام فالمنية ولا الدنية، والنار ولا العار"[٧]، والكاتب يقتبس الأمثال بنصها لاتصافها بالاختصار، ولتميّزها بحسن الإيقاع، وقد وظفها توظيفا سائرا على ما ضربت له أصلا، وبما ينسجم مع السياق الذي وظِّفت فيه في الرسالة، فكان اختيار الكاتب لهذه الأمثال – على قلتها - اختيارا ناجحا منسجما مع نص رسالته، فأثرى بذلك فكرة الاستنجاد التي يلح عليها.

وأرى أن لا نكثر من الإلحاح على فكرة التناص حتى لا نصل إلى رأى من قالوا: إن النص هو مجموعة من النصوص السابقة عليه، وإن كل أدب جديد هو صدى أو تكرار لما سبقه من آداب، ومهما يكن من

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥

(٢) راجع نص الرسالة، ص١٥٥.

(٣) الخوارزمي، جمال الدين أبو بكر محمد بن العباس(ت٣٨٣هـ//٩٩٣م)، **الأمثال**، تحقيق محمد حسين أعرجي، [ن]، موفم- الجزائر، ١٩٩٣م، ص٥.

(٤) نورثروب.فراي، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة البحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣١٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: نورثروب. فراي، تشريح النق

(٥) محمد الدروبي، **الرسائل الفنية في العصر العباسي: حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٤٢٠هـ//١٩٩٩، ص٥٥١.

(٦) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١٨١.

(٧) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧-١٥٨.

أمر فقد تميز اقتباس الكاتب في رسالته بالدقة ومناسبة الاقتباس للفكرة المُقتبس النص لها، إضافة إلى الفنية في المزج بين النص المقتبَس وسياق الرسالة.

ومن خلال اقتباسات الكاتب وتضميناته وإشاراته إلى التراث وتلميحاته إلى نصوصه في رسالته نستطيع أن نتعرف على جوانب شخصيته الثقافية، فقد ظهر لنا كاتبا مثقفا، محيطا بجوانب ثقافته الإسلامية، عارفا بتراثه عامة، حاذقا للغته العربية، يختار ما يناسب موضوع رسالته من النصوص والمعاني والألفاظ والأساليب، يستمد معانيه من القيم الإسلامية، وهي قيم سامية مستمدة من القرآن الكريم والحديث الشريف وأحكام الفقه الإسلامي، فالجهاد فرض عين على كل مسلم إذا وطأ العدو أرض المسلمين، " فقد تعين عليكم جهاد الكفار والذب عن الحريم والديار"[١]، كما ظهرت في الرسالة صور القيم العربية السامية التي تفضِّل المنية على الدنية والنار على العار، والقيم العسكرية النبيلة، التي دعا الكاتب من خلالها الأمير إلى التشجع والإقدام، "فلتقدح عن زنادها"[٢]، "بانتضاء حدها وامتضاء جدها"[٣]، كما صور الكاتب الأعداءَ منهزمين سائرين إلى حتوفهم ومناياهم، فهم"أغراض للمنايا والحتوف، وهز للرماح والسيوف"[٤]، وقد عبّر عن كل هذه المعاني التي انحصرت في تصوير سوء حال المسلمين المحاصرين وفي طلب النجدة لهم بصورة كلية مليئة بالبلاء والخوف والكرب والشدة[٥]، ويبدو الكاتب متأثرا بأسلوب ابن أبي الخصال في رسالته التي كتبها نيابة عن أمير المسلمين علي بن يوسف، التي قرّع فيها جنده على هزيمتهم في بلنسية، أمام ابن رذمير نفسه قبل سنوات قليلة من سقوط سرقسطة[٦].

ثانيا- الإكثار من الجمل المعترضة:

أكثر الكاتب من استخدام الجمل المعترضة التي تعبِّر عن مشاعره تجاه موضوع رسالته ومعانيها، ومن المعروف إنه "لا يمكننا الحكم على قيمة الأسلوب من خلال اختيار الموضوع"[٧] على أهميته، فبناء الجمل، ومواقعها بعضها من بعض، ومواقع المفردات فيها واشتقاقاتها أمور مهمة في هذا الباب، ولكن لا

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٩.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(٥) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣-١٥٦.

(٦) انظر: عبدالله كنون (١٣٢٦هـ//١٩٠٨م-١٤٠٩هـ//١٩٨٩م)، " نصوص تاريخية: رسالة ابن أبي الخصال التي نال فيها من كرامة المرابطين "، **مجلة المجمع العلمي العربي**، المجلد٣٥، الجزء١، دمشق، كانون الثاني ١٩٦٠م//١٣٧٩هـ، ص٥٦٧-٥٧٧، وهذه الرسالة ليست ضمن رسائل ابن أبي الخصال التي حققها محمد رضوان الداية ونشرها سنة١٩٨٧م، وانظر: محمد عبدالله عنان، **عصر المرابطين والموحدين**، القسم الأول، ص٥٤٤-٥٤٦.

(٧) نورثروب.فراي، **تشريح النقد**، ص٣٤٨.

بد من القول: إن الجمل المعترضة - وهي التعبيرات المضافة إلى جمل النص الأساسية - المعبرة عن حالة الكاتب النفسية تدخل في الجمل الأصلية وتتداخل معها لتشكلا نسقا واحدا، بحيث تنتهي بعد أن تقول جمل النص كل ما تريد قوله نقطة بعد أخرى - ليس إلى معرفة خطة عملية التفكير فقط بل إلى إدراك متزامن لكل هذه النقاط معا(١)، وإلى معرفة مشاعر الكاتب تجاه الموضوع الذي يكتب فيه. وتبدو أغلب الجمل المعترضة في الرسالة جمل دعاء، فالكاتب يدعو الله أن يحرس المدينة، "فسرقسطة – حرسها الله – هي السد"(٢)، أو يدعو للأندلس عامة أن يعصمها الله: "أتحسبون...أنكم تبلعون بعدها ريقا، وتجدون في سائر بلاد الأندلس - عصمها الله – مسلكا من النجاة أو طريقا "(٣)، أو يدعو للأمير بالتقوى: "وما كان إلا أن وصلت – وصل الله برَّك بتقواه – إلى مقربة من هذه الحضرة "(٤)، أو يدعو على العدو بأن يقهره الله ويصده عن المدينة، "وتبرأ إلى العدو - وقمه الله – منها"(٥)، وهناك جمل معترضة توضيحية توضح ما سبقها من كلام، أو تنبه إلى أمر ما، أو تؤكد عليه، فالكاتب يتوسل إلى الأمير أن لا يتأخر عن نجدة المدينة: "ولا تتأخر – كيفْ ما كان - طرفة عين"(٦)، أو يؤكد - محترسا وهو يطلب النجدة منه - أن النصر من عند الله وبحوله وحده، وأن ما يطلبه من الأمير إنما هو المناصرة وأسبابها فقط: "ونحن نأمل منك – بحول الله - أسباب النصرة "(٧)، أو يقول مشجعا له وحاضا إياه على الإقدام: فإقدامك جالب لك " الفخر الأمثل في الدنيا والأخرى، ومورث لك عند الله المترلة العليا...وإن تكن منك الأخرى - وهي الأبعد عن متانة دينك وصحة يقينك - فأقبل بعسكرك" (٨)، أو أن يعلّق الأمر كله بمشيئة الله تعالى، " وله أتم الطول في الإصغاء إليهم، واقتضاء ما لديهم - إن شاء الله تعالى - والسلام عليكم "(٩)، أو يحدد هدف جهاده: " واعمد ببصيرة – في ذات الله – إلى إخوان الشيطان وحزبه"(١٠)، أو يؤكد على أن حاملي رسالته ثقات صادقون، قادرون على وصف الأخطار التي تتهدد المحاصرين في المدينة: " ومن متحملي كتابنا – وهم ثقاتنا – تقف من كنه حالنا على ما لم يتضمنه الخطاب ولا استوعبه الإطناب"(١١)، وقد يكون الإكثار من الجمل المعترضة راجعا إلى أن هدفها هو التعبير عن حالة الكاتب النفسية – على الأغلب

(١) نورثروب. فراي، **المرجع نفسه**، ص٣٤٨.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٦٠.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩-١٦٠.

– أو الإشارة إلى مواقفه الفكرية تجاه هذا الحدث، وليس الرغبة في التأثير في المتلقي.

ثالثا– العناية بالألفاظ والجمل:

الرسائل من حيث أهدافها نوعان: رسالة وظيفية تعنى بالتعبير عن فكرة معينة تعبيرا وظيفيا، وأخرى أدبية غايتها تجليات أسلوبها الفني، ولكن الكتّاب قد يجمعون بين النوعين، فتكون الرسالة سياسية أو إخوانية أو فكرية ولكنها ذات أسلوب فني، ورسالة القاضي ثابت بن عبدالله من هذا النوع، فهي تعنى بفكرة الاستنجاد ولكنها تتميز بالأسلوب الفني دونما تزويق أو تعمُّل، فالمقام مقام ضيْق لا يسمح بمثل هذا اللون من التزويق، وسنتناول فيما يلي الألفاظ، والجمل، والإيقاع في الرسالة:

أ- الألفاظ:

اختار الكاتب ألفاظ رسالته بعناية، فإن الكتّاب لما رأوا "الألفاظ عنوان المعاني وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها، وبالغوا في تحسينها، ليكون ذلك أوقع في النفس وأذهب في الدلالة على القصد "[١]، والبليغ المبدع هو "من يستنفد ما للألفاظ من معان أضفاها عليها الزمان؛ فتثير في النفس أعمق الإحساسات وتملأ الخيال بشتى الصور"[٢]، وهذا ما فعله الكاتب بأسلوب مؤثر، حيث استغل ما تحمله الألفاظ من إيحاءات وما تثيره من أحاسيس. وقد جاءت ألفاظ الرسالة سهلة، منسجمة مع موضوعها، بعيدة عن كل ما يخل بشروط الفصاحة فيها، من غرابة، أو توعّر يُفضي إلى التعقيد ويستهلك المعاني ويشين الألفاظ[٣] أو حشو. و لم يعنَ الكاتب في رسالته بالزخرفة اللفظية، فقلّتْ فيها المحسنات إلا ما جاء عفو الخاطر، من مثل المجانسة بين لفظتي: الضَعف والضِعف في قوله: " وإن من وهن الإيمان وأشدِّ الضَعف الفرار من الضِعف"[٤]، أو المطابقة بين لفظتي الأخرى والدنيا، "وذلك الفخر الأمثل لك في الأخرى والدنيا"[٥]، وقد لاحظنا التطابق التام في البنى الصرفية في قرائن الجمل المتتالية في الرسالة، حيث جاءت كثير من القرائن مزدوجة أو مسجوعة في صيغ صرفية واحدة، فنجد الصفة المشبهة قرينة في جملتين متتاليتين بصيغة واحدة، " فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم"[٦]، وكذلك اسم الفاعل في جملتين مزدوجتين، "هي

(١) القلقشندي، **صبح الأعشى**، ج٢ص١٩٢.

(٢) أحمد أحمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ط٢، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٠، ص٦.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هـ//٧٦٧م--٢٥٥هـ//٨٦٨م)، **البيان والتبيين**، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، ط٤، [ن]، بيروت، [ت]، ج٦ ص١١٣.

(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

وقائد هذه العظائم الفادحة، والنوائب الكالحة"[١]، والمصدر في جمل مسجوعة، " فما هذا الجبن والفزع؟ وما هذا الهلع والجزع؟ بل هذا العار والضبع؟"[٢]، وما يجدر ذكره أن هذه الألفاظ التي ترد في بنى صرفية متماثلة تشكل نبرات موسيقية متوازنة، وإنَّ تماثلها وما يعطيه من إيقاع داخلي - إضافة إلى التوازي وما يحدثه من موسيقى وإيقاع وما لذلك من أثر– يعطي تأثيرا أكثر عمقا وأشد قوة في المتلقي، فهذه البنى الصرفية ذات دلالات نفسية خاصة لدى المبدع، وهي في الوقت نفسه محركة لنوازع المتلقي ومشاعره[٣] أو هكذا يؤمَّل، وهذا توازن جيد في قرائن الجمل المزدوجة، وأجود منه ما زاد على فاصلتين إلى ثلاث، " فإلى الله بك المشتكى، ثم إلى رسوله المصطفى ، ثم إلى وليّ عهده المرتضى"[٤]، والعدو "في فئة قليلة، ولـــمّة رذيلة، وطائفة كليلة "[٥]، وسنفصّل هذا الأمر في موضوع الإيقاع لاحقا.

ب- الجمل:

لم يقلّ اهتمام الكاتب بجمله عن اهتمامه بألفاظه، فقد عمل على توفير عنصر الانسجام بين الألفاظ في الجمل من جهة، وبين الجمل نفسها بعضها مع بعض من جهة أخرى، وقد اهتم البلاغيون ببناء الجملة بوصفه الوحدة الصغرى للخطاب اللغوي الكلي، واعتمدوا في ذلك على توصيف عناصر هذه الجملة توصيفا يبدأ من الحرف إلى اللفظة إلى الجملة وصولا إلى التركيب أو البناء الكلي بكل مكوناته الإفرادية وبكل علاقاته النحوية[٦]، وقد جاءت جمل الرسالة متراوحة بين الجمل القصيرة المعبرة عن سرعة إيقاع النَفْس المأزومة والجمل الطويلة المفصِّلة المعنية ببث الألم الذي يحسه الكاتب، وبعرض الحال السيئة التي يعانيها المحاصَرون، وكان تنويع الكاتب في استعماله الجمل بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة عائدا إلى ما تقتضيه الحالة النفسية لديه، أو ما يقتضيه المعنى الذي يطرحه، فالجملة الطويلة التي تساعد على التفصيل تتلوها جملة قصيرة - أو جملتان أو أكثر من هذا النوع - تساعد على التعبير النفسي أو على توصيل المعنى المراد، فجملة(ويا حسرتا! على حضرة أشِفت على شفا الهلاك طالما عمرت بالإيمان وازدهت بإقامة الصلوات وتلاوة القرآن) مثلا تتلوها جملتان قصيرتان معبرتان عن المرارة التي يحسها الكاتب، فهذه الحضرة "ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٧]، وكذلك جملة "ويا ويلاه! على مسجد جامعها

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٣) موسى ربابعة، **قراءة النص الشعري الجاهلي**، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨، ص١٣٥.

(٤) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(٦) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٤٩.

(٧) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.

المكرم وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم"(١) تتلوها جمل مشابهة لجمل المثال السابق، " تطؤه الكفرة الفسّاق بدميم أقدامها، ويؤملون أن يدنسوه بقبيح آثامها "(٢). ولكن لا بد من الإشارة إلى أن الجمل القصيرة قد غلبت على الرسالة، " كتابنا...عن حال عظم بلاؤها، وادلهمت ضراؤها، فنحن في كرب عظيم، وجهد أليم، قد جلّ العزاء والخطب، وأظلنا الهلاك والعطب...سبحانه المرجو عند الشدائد، الجميل الكرم والعوائد"(٣).

ولا بد من القول أيضا إن الصورة الأولى والصورة الثانية في الرسالة تتوازيان، فالأولى هي النص أو ما يسمى السطح الجمالي له بألفاظه وجمله، والأخرى هي المعنى والدلالة، فالرسالة صورة صوتية لما لألفاظها وجملها وإيقاعها من امتداد منسق في الزمان، وهي كذلك صورة مفهومة أو متصورة متأتية مما لهذه الألفاظ والجمل من دلالة، ويهدف هذا التوازي بين الصورتين إلى تحسين الكلام وتجميله، ومن المعروف أن التوازي يحتل المنزلة الأولى في الفن الأدبي(٤)، وبسبب تميّز النثر بظروف خاصة فإنه يغني فيه عن التفاعيل العروضية في الشعر، مثلما تغني القرائن في الازدواجات والأسجاع في النصوص النثرية عن القوافي فيه، وفي الجمل فإن التوازي تأليف ثنائي، وهو تماثل وليس تطابقا، ولا يعني التساوي بين طرفين(٥)، كما نجد مثل هذا التوازي في التراكيب النحوية في جمل الرسالة بما يعطيه من معان، وقد تكون هذه التراكيب بنى مكررة تؤكد على الفكرة المطروحة، وقد نجد التوازي في الفكرة نفسها، وذلك بالتأكيد عليها أو بطرحها بجمل متعددة وأساليب مختلفة، وهذا ما لاحظناه في رسالة الكاتب، فقد عرض الموضوع الواحد بمعارض شتّى، وبجمل محكمة منسجمة في بنائها الفني مع موقفه الفكري وتجربته النفسية الخاصة، ومن المعروف أن مكونات التوازي في النثر أكثر منها في الشعر(٦)، ما يساعد على إفادته منه بشكل أكبر، وأكثر هذه المكونات بنى غير مطردة في توازيها، كونها تتشكلُ تشكلا متحررا من قيود الشعر، وإيقاعها إيقاع مستمر غير متكرر بتوازٍ محدد كالشعر(٧)، فهي تتشكل من خلال وسائل عديدة كالتراكيب النحوية، وترتيب

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٤) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص١٠٣، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياكبسون. رومان، قضايا الشعرية.

(٥) ياكبسون. رومان، **المرجع نفسه**، ص١٠٣، وقد عرفت الكتابات العربية القديمة التوازي ولكن بتسميات أخرى، كالمساواة والطباق والموازنة والتكرار والتناسب والمقابلة والمشاكلة، كما درسها النقد العربي تحت أبواب النظم، وثنائية اللفظ والمعنى، ورد الأعجاز على الصدور، انظر في هذا الموضوع: عبدالسلام المسدّي، "في جدل الحداثة"، ص٥٧-٦٧.

(٦) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ص١٠٧.

(٧) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٤٣.

تآلفات الأصوات، وترتيب الترادفات المعجمية...إلخ[١]، وقد عني الكاتب بمثل هذه التراكيب والتآلفات الصوتية، فقال نادبا متحسرا: "ويا حسرتا! على حضرة قد أشفت على شفى الهلاك"[٢]، و "ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم"[٣]، و "ويا حسرتا! على نسوة مكنونات عذارى..." [٤]، و " يا لله! ويا للإسلامّ! لقد انتهك حماه"[٥].

وقد اختلفت الجمل - المنتهية بقرائن متوازية - في تساويها من حيث الطول والقصر، فوجدنا بعضها يزيد على بعض أحيانا، سواء في الجمل المزدوجة، " ولا ترض بخطة العار، وسوء الذكر والصيت في جميع الأمصار"[٦]، و "ولن يسعك عند الله ولا عند مؤمن عذر في التأخر والارعواء، عن مناجزة الكفار الأعداء"[٧]، أو الجمل المسجوعة "وكتابنا هذا أيها الأمير الأجل اعتذار تقوم لنا به الحجة في جميع البلاد، وعند سائر العباد، في إسلامكم إيانا إلى أهل الكفر والإلحاد"[٨]، كما وجدنا بعضها الآخر يتساوى، سواء في ذلك أيضا الجمل المزدوجة والمسجوعة، ففي المزدوجة، "المنية ولا الدنية، والنار ولا العار"[٩]، و"فالأمر أضيق، والحال أزهق"[١٠]، وفي المسجوعة "فما هذا الجبن والفزع؟! وما هذا الهلع والجزعّ؟ بل هذا العار والضبع"[١١]، وغني عن القول إن هذا التساوي يشبه في ظله قانون النظام، من حيث توفير الوحدة، وإثارة التوقع، فالإشباع، ثم إن الجملة التامة والجملة الناقصة هما جملتان متساويتان، لتقدير إضافة معينة في الجملة الناقصة يقدِّرها المتلقي، فجملتا "فإنهم أغراض للمنايا والحتوف، ونهز للرماح والسيوف"[١٢] جملتان متساويتان بإضافة(وإنهم) للجملة الثانية، وكذا جملة "بل أذللت الإسلام والمسلمين، واجترحت فضيحة الدنيا والدين"[١٣]، بتقدير إضافة كلمة(بل) التي لم يذكرها الكاتب في الجملة الثانية وإنما يقدرها المتلقي تقديرا؛ وبذلك يكون الناتج الكيفي في مثل هذه الجمل أكثر من المنطوق الكمي[١٤]،

---

(١) ياكبسون. رومان، **قضايا الشعرية**، ص١٠٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧-١٥٨.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(١١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(١٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.
(١٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(١٤) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٣٤.

فهي جمل متساوية، ولكنها غير متوازية، حيث لم يلحّ الكاتب على أن تكون أجزاء جمل رسالته بإزاء ما يساويها أو يوازيها من الوحدات التي توازنها. ويظهر التشابه الكبير في الحركات الإعرابية في قرائن جمل الرسالة، سواء أكان ذلك في الحركات الأصلية، "قد برّح بهم الحصارُ، وقعدت عن نصرتهم الأنصارُ...وما كان إلا أن وصلت...على مقربه من هذه الحضرةِ، ونحن نأمل منك – بحول الله - أسباب النصرةِ، بتلك العساكر التي أقر العيون بهاؤُها، وسر النفوس زهاؤُها"(١)، أم بالحركات الفرعية، " فترى الأطفال جوّعا يجرون، يلوذون برحمة الله ويستغيثون، ويتمنون مقدمك بل يتضرعون(٢)، ويعنى الكاتب بالتوازي في بناء جمل رسالته، حيث نلاحظ أن جملها المزدوجة والمسجوعة يكثر فيها تشابه التركيب النحوي، وتقع أكثر قرائنها الموقع الإعرابي نفسه، " ويا ويلاه! على مسجد جامعها المكرم، وقد كان مأنوسا بتلاوة القرآن المعظم، تطؤه الكفرة الفساق بدميم أقدامها، ويأملون أن يدنسوه بقبيح آثامها، ويعمروه بعبادة أصنامها، ويذروه معاطن لخنازيرها، ومواطن لخماراته ومواخيرها"(٣)؛ فالجملتان الأوليان تنتهيان بالقرينتين(المكرم،المعظم)، وهما نعتان مجروران، والجمل الثلاث اللاحقة المنتهية بالقرائن(أقدامها، آثامها، أصنامها) كلها أسماء مجرورة بالإضافة، والقرينتان في الجملتين الأخيرتين اسمان مجروران، الأول بحرف الجر اللام والثاني معطوف على مجرور بحرف الجر نفسه(٤)، ومع ذلك فإننا لم نعدم بعض الجمل التي جاءت على نظام الترسل على قلتها، وهي جمل وردت خارج نظام الإيقاع الصوتي لجمل الرسالة، وكان أغلبها جملا معترضة، فلم ترتبط بما سبقها أو لحقها من ازدواجات أو أسجاع.

وبسبب الحالة النفسية المأزومة التي يعانيها الكاتب فقد كان يورد المعنى الواحد في رسالته في جمل عديدة، مستوفيا جوانبه فيها، أو معبرا عن أحاسيسه المتدفقة تجاهه، وكل جمل الرسالة تصلح أن تكون مثالا على ذلك، وكما ابتعد الكاتب عن الزخرفة اللفظية فقد ابتعد أيضا عن بلاغة الزخرفة في الجملة، حيث لم تكن الزخرفة هدفا في رسالته، فاتجه بدلا من ذلك إلى بلاغة الإقناع، وغني عن القول إن بلاغة الزخرفة تؤثر في السامعين تأثيرا ثابتا تجعلهم يعجبون بجمالها وحسب، فينشغلون بهذا الجمال عن غيره من أنواع الجمال الأخرى في الجملة، أما بلاغة الإقناع فإنها تحاول التأثير فيهم تأثيرا متحركا يقودهم نحو شكل من أشكال الفعل، وهذا ما يريد الكاتب تحقيقه في رسالته إلى الأمير، ومن المعروف أن بلاغة الزخرفة قد تفصح عن العاطفة ولكن بلاغة الإقناع تستغلها(٥) وتوظفها.

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) أما إذا كانت الحركة مقدرة على أواخر القرائن فإن الكاتب لا يحفل بالتركيب النحوي ولا بالوظيفة الإعرابية لهذه القرائن، مثال ذلك: " وعلى رجال حيارى، بل هم سكارى، وما هم بسكارى " ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٥) انظر: نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣١٥-٣١٦.

ج- الاهتمام بالإيقاع الصوتي:

أ- الإيقاع الصوتي العام:

قبل الحديث في هذا الجانب لا بد من التنبيه إلى أن دراسة الإيقاع الصوتي منفصلا عن الإيقاع المعنوي أمر لا تجيزه إلا ضرورات الدراسة، فهما متداخلان يؤثر الواحد منهما في الآخر(١)، ومن خلال النظر في الرسالة يظهر جليا جانب الإيقاع الصوتي العام في الرسالة، فهو مؤشر يعبر عن حال الكاتب النفسية، كما إنه هدف لديه يريد التأثير من خلاله في المتلقي، ومن المعروف أن الإيقاع ميزة مشتركة بين الفنون، سواء في ذلك الفنون السماعية أو المرئية، وهو موجود في الفن القولي أيضا، ولكنَّ دراسته فيه ليست بسهولة دراسته في فني الموسيقى والتصوير، ففن الموسيقى فن زماني، تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء آخر، وكذلك الأمر في فن التصوير، ففي هذين الفنين يمكن تمثّل قوانين الإيقاع في توزيع الفراغات الزمنية أو في توزيع مساحات الضوء والظلال، أما في فن القول فإن اكتشاف هذه القوانين أمر غاية في الصعوبة، حيث الصورة الأولى زمانية مكانية في وقت واحد، ونحن بناء على ذلك نبحث في فن القول عن هذه القوانين التي يمكن أن تتمثّل في الصورة الصوتية وفي الصورة المكانية معا، فنبحث عن قوانين الإيقاع من نظام وتغيّر وتساوٍ وتوازٍ وتلازم وتكرار والتي تعمل في وقت واحد(٢).

و لم يعن الكاتب في رسالته بالصنعة اللفظية الجزئية(الزخرفة) كما أسلفنا، وإنما اتجه بعنايته إلى الإيقاع العام، ونجد في الرسالة جوانب من الجمال الفني جديرة بالاهتمام أشرنا إلى بعضها في موضوعي الألفاظ والجمل، ولكن " لا يكفي في علم الفصاحة...أن تصفها وصفا مجملا بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصِّل...وتحصِّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة "(٣)، وهذا ما نعمل له في هذا البحث، ثم أن الإيقاع الكلي في الرسالة مكون من جزئيات إيقاعية جميلة يجب التنبه إليها، ومن الطبيعي إنه إذا كان الكل جميلا وجب أن تكون عناصره وجزئياته كذلك(٤)، ومن الملاحظ أن الرسالة في إيقاعها العام صدى لإيقاع الحالة النفسية التي يحسها الكاتب بتأثير الحدث الكبير الذي يعيشه، فإيقاع النص وإيقاع النَفْس لديه يسيران على وتيرة واحدة، وهو يريد بعد ذلك أن يكون إيقاع النص المتأثر بإيقاع نفسه مؤثرا في إيقاع نفس الأمير المتردد المتلقي لرسالته؛ لتحصل الغاية من الرسالة(التأثير)، فالرسالة تتصف بصدق التعبير عن شعور الكاتب المتصف بالتأزم والخوف، التي يلاحظ

(١) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص٢٢٣.

(٢) الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد(ت٤٧٤هـ//١٠٨١م)، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ١٤١٣هـ//١٩٩٢م، ص٣٧.

(٣) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١٢٠.

(٤) انظر: نورثروب. فراي، تشريح النقد، ص٣١٥-٣١٦.

فيها أن وتر الإيقاع الخارجي للحدث المتميز بالسرعة هو نفسه الوتر المشدود في نفس الكاتب، وعلى العموم فالرسالة معنية بعنصر الإيقاع مبتعدة عن الزخرفة الشكلية كما أسلفنا، وهما غايتا البلاغة بشكل عام، ولكنهما غايتان متعارضتان من الناحية النفسية، وكذلك من الناحية الوظيفية، وغالبا ما يفقد نثر الإقناع تأثيره بسبب زخارفه[(١)]، وهذا ما ابتعد عنه الكاتب.

ب- المزاوجة والسجع:

تدخل المزاوجة والسجع في باب الإيقاع، وبنية المزاوجة والسجع تعتمدان على الترديد الصوتي في قرائن الجمل، الناتج عن تواطؤ الفاصلتين أو أكثر في النثر بحرف واحد[(٢)] أو بحروف متعددة، وتكرار الحرف أو الحروف المتعددة في نهايات هذه القرائن في انتظام هو الذي يتيح هذه البنية، فإذا تواطأت في جملتين متتاليتين كانت البنية مزاوجة، ناشئة من تناغم كل قرينتين متتاليتين[(٣)]، وإذا زادت على ذلك كانت سجعا، وقد عني بهما الكاتب كثيرا في رسالته، فأكثر من المزاوجة لما توفره فيها من إيقاع موسيقي[(٤)]، ولما لها من أثر كبير في جمال العبارة وحسن إيقاعها، وقوة تأثيرها، وقد عدَّها بعضهم سمة من سمات الجمال الأدبي؛ إذ لا يَحْسُن منثور الكلام حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عنه لكان القرآن[(٥)]، وقد عني الكاتب بالسجع للغاية ذاتها، ولإيقاع المزاوجة والسجع أثر واضح في نسق الكلام في الرسالة، لما يوفرانه من توازن وانسجام بين جملها، حيث اعتدلت المقاطع، وحدثت الموسيقى؛ وأصبحت موافقة لما في نفس الكاتب، وذات أثر كبير في نفس المتلقي، ويبدو الكاتب متأثرا في رسالته بالإيقاع الصوتي في الفواصل القرآنية، فالجمل المزدوجة والمسجوعة تنتهي بقرائن على إيقاع متشابه، فتشبه بذلك الفواصل في آيات القرآن الكريم أو القوافي في الأبيات الشعرية، ومن المعروف أن الجانب الموسيقي الإيقاعي في المزاوجة والسجع هو الجانب الأهم في الرسالة، فالفنون جميعها تصبو إلى مكانة الموسيقى[(٦)]، التي هي خصيصة الشعر الأولى، فعمد الكتّاب في نثرهم إلى هذا اللون من الأساليب، لما فيه من الموسيقى والوزن، الذي هو وجه من وجوه التكرار، والكلمتان اللتان تدلان على التكرار هما الإيقاع والنسق، وهما تدلان في الوقت ذاته على أن هذا التكرار مبدأ بنيوي في كل الفنون سواء كان

(١) انظر: السبكي، **عروس الأفراح**، ج٢ص٢٤٠-٢٤١.

(٢) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢ص١١٦-١١٧، وانظر: السبكي، عروس الأفراح، ج٢ص٢٤٠-٢٤١.

(٣) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٧١هـ//١٩٥٢م، ص١٩٩، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: العسكري، كتاب الصناعتين.

(٤) انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢ص١١٦-١٢٠، والعسكري، **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٣.

(٥) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص١١٧.

(٦) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٢٤.

تأثيرها الأهم زمانيا(موسيقى) أو مكانيا(فنون تشكيلية)(١)، فالعناية بالإيقاع في النثر من خلال المزاوجة والسجع وغيرهما ناتجة عن رغبة المنشئين في الاقتراب من مكانة الشعر، فضلا عن الرغبة في إحداث أثر مكثّف في المتلقين، وبسبب ذلك كانت رعايتهم لتساوي القرائن في المزاوجة والسجع(٢)، وذلك لما يتضمنانه من بعد زماني، وهما ما عُني الكاتب به في رسالته، فركز على الإيقاع صوتا، وحرفا، ومفردة، وجملة، وبناء جمل، بما تحت هذه الأشكال والبنى من معان عميقة، حيث يخلقان(المزاوجة والسجع) جوا يدعو إلى التداعي وتوليد المعاني، فلإيقاعهما وظيفة على مستوى السطح وأخرى على مستوى العمق، فعلى مستوى السطح يؤدي الإيقاع مهمة صوتية نتيجة لتكرر الدال بعينه(المفردات)، وعلى مستوى العمق حيث تتلاحم الدلالة تلاحما شديدا بزيادة المائية فيها وبتنمية المعنى ليدخل هذا المعنى ديباجة جديدة تقوّي جانب الإنشاء الخطابي(٣) عند المنشئ، وذلك بأساليب عديدة بما لها من تأثير في عواطف المتلقين، أما الإيقاع الذي لا يأتي بجديد فهو عبث، وإذا لم يعبّر عن معنى ما أو يؤكد عليه فهو نظم في نظم لا يقدم شيئا، فالكاتب يعطي من خلال عنايته بالإيقاع الذي يتجلى على السطح الصياغي فاعلية وإنتاجية دلالية تتصف بالفنية، وهذا ما لاحظناه في الرسالة، حيث تدفقت أفكار الكاتب الداعية إلى إنجاد المدينة وأهلها، فكانت أفكاره متلاحقة يسابق بعضها بعضا، كما تدفقت مشاعره المعبرة عن أحاسيسه تجاه هذا الحدث الخطير، فبدا خائفا، متوجسا، تتقاذفه المشاعر بين الأمل في استجابة الأمير لندائه واليأس منه، كما رأيناه يبثّ قيمة خاصة في العناصر المكونِّة للجمال في رسالته، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكوّنة لهذه العناصر تكرارا مملا، كما أن مثل هذا اللون من الإيقاع يساعد على الاستراحة في النص بإيقاع مخصوص، كما يوفر الاطمئنان والراحة النفسية إلى الإيقاع المتكرر بما يعنيه أيضا من معان نفسية أو معنوية، وما يحدثه من تأثير وانفعال لدى المتلقي، وما يظهره في النص من ترنّم موسيقي وترتيب، مع ملاحظة أنه إذا لم يأت هذا الإيقاع عفو الخاطر فإن المعنى سيكون تابعا له، في حين إنه إذا جاء دون تعمّل أو تصيّد فإنه لا ضرر فيه على المعنى، حيث يكون الإيقاع تابعا له، مثله في ذلك مثل الفاصلة القرآنية التي تأتي في إيقاعها تابعة للمعنى السابق لها في الآية.

وأساس المزاوجة والسجع قائم على التوقع ثم الإشباع، فعندما تأتي القرينة مشبِعة لهذا التوقع سائرة على نظام الازدواجة أو السجعة السابقة من خلال الإتيان بمفردات ذات تكرر إيقاعي ازدواجي أو سجعي فإن المتلقي يشعر بالراحة، أما نظام التغيّر فهو يُحدِث صدمة لهذا التوقع، عن طريق المفاجأة في تغيير القرائن في الازدواجات والأسجاع في النص، بما يوفره من عنصري المفاجأة والتجديد مع قانون النظام(التوقّع

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٤٠٠.

(٢) محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن الكريم**، بيروت، المكتب الإسلامي، ١٩٨٦، ص٢٧٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن الكريم.

(٣) ظهر ذلك جليا في قوة الإنشاء الخطابي لدى الكاتب، وبأساليب متعددة كما لاحظنا في رسالته.

والإشباع)، ومع قانون التساوي بما فيه من ترتيب في البناء الموسيقي ناتج عن تساوي جمل النص، وتساوي البدايات والنهايات فيها، وأثر ذلك على الإيقاع العام في النص، وكما لاحظنا فإن نص الرسالة كله قائم على ذلك، "فعدِّ بنا عن المِطال والتسويف، قبل وقوع المكروه والمخوف، وإلا فأنتم المطالبون عند الله بدمائنا وأموالنا، والمسؤولون عن صبيتنا وأطفالنا، لإحجامكم عن أعدائنا، وتثبطكم عن إجابة ندائنا"(١).

ومما يزيد في جمال الإيقاع في الرسالة الوقوف على نهايات الجمل المزدوجة والمسجوعة بالتسكين على اختلاف علامات الإعراب فيها؛ ما يحقق الانسجام الموسيقي في نهايات هذه الجمل، لأن الهدف من ذلك هو إيجاد التناسب بين القرائن، ولا يتم ذلك إلا بالوقوف بالسكون على نهاياتها(٢).

وقد جاءت الرسالة متسمة بإيقاع عميق في أكثر قرائنها، فقد تجاوز الكاتب فيها التماثل في حرف الروي الواحد في جملتين متتاليتين، كما تجاوز التوازي الصوتي بين حرفين من مخرجين متقاربين في جملتين متتاليتين أو أكثر؛ إلى التوازي الصوتي التام، فكل كلمة في نهاية جملة توازيها كلمة ذات إيقاع مطابق في الجملة أو الجمل اللاحقة، وقد تعددت مستويات هذا التكرار في الرسالة، وذلك باشتراك حرف أو حرفين أو ثلاثة أو أربعة أو حتى خمسة – أحيانا - في أواخر القرائن؛ فلزم الكاتب بذلك ما لا يلزم(٣)، ولكن ذلك كان بغير كلفة أو تصنُّع، فالكاتب معني بالفكرة التي يطرحها، والإحساس الذي يشعر به، وليس معنيا بتنضيد الازدواجات والأسجاع، ومن أمثلة هذا التكرار في القرائن الذي جاء متشابها على درجات متفاوتة ما يلي:

١ -حرف واحد: الخفي ــ الغني، كَلِمُه ــ حِزْبُه.

٢- حرفان اثنان: الخطْب ــ العطْب، شديد ــ جهيد، النظّار ــ الكفّار، يجرون ــ يستغيثون، يتضرعون ــ تكلمون، البلاد ــ العباد، الفزع ــ الجزَع ــ الضبَع.

٣- ثلاثة أحرف: حيارى ــ سكارى ــ الأسارى، أجناده ــ أعداده ــ جهاده، فرارا ــ فدارا.

٤- أربعة أحرف: بلاؤها ــ زهاؤها، انتضاء ــ امتضاء.

٥- خمسة أحرف: ذمائها ــ دمائها.

وكما هو معروف فقد سارت جمل المزاوجة على نظام التوازي جملتين جملتين، أما السجع فثلاثا ثلاثا أو أربعا أربعا، في حين سار النص بشكل عام على نظام التغيّر، حيث تغيرت حروف الجمل المزدوجة

(١) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية**، ص٣٩٩.

(٢) سماه أهل البلاغة الالتزام، السبكي، **عروس الأفراح**، ج٢ص٣٠٧.

(٣) نورثروب. فراي، **تشريح النقد**، ص٣٢٤.

والمسجوعة بعد كل فاصلتين أو ثلاثة أو أربعة.

ومهما يكن من أمر فإن المزاوجة والسجع قد ساعدا الكاتب على حسن التعبير؛ وذلك بما أنتجاه من إيقاع، ووفراه من فرص الابتعاد عن الرتابة والإملال، وقد يشير إلحاح الكاتب على اطراد نظام الفواصل المزدوجة والمسجوعة في رسالته إلى شدة التزامه بموضوعه العام، كما أن مثل هذا الإلحاح قد يشير إلى الوحدة النفسية التي يحسها تجاه موضوع رسالته، ما يدعوه إلى المحافظة على الأسلوب ذاته، ولكن بتنوّع واضح تجلى في أساليب جملة الطلب.

وقد جاءت الرسالة في(١٨٧) قرينة، عدا قرائن الجمل المعترضة، ولكن حروفا معينة كانت أثيرة لدى الكاتب فيها، وقد رتبتها تنازليا حسب مرات استعمالها:

- الألف: (٤٣).
- الهاء: (٣٩).
- الميم: (١٥).
- النون: (١٥).
- الراء: (١٢).
-الدال: (١٠).
- التاء المربوطة: (٩).
- الهمزة: (٨).
- الفـــاء: (٧).
- التـــاء: (٦).
- العين: (٥)، التاء(٥)، الباء(٤)، القاف(٤)،
- الياء(٣)، اللام(٢).

و لم ترد الحروف الهجائية الأخرى في نهايات قرائن جمل الرسالة.

كما لاحظت أن الحرف السابق للحرف الأخير في هذه القرائن هو حرف علة على الأعم الأغلب؛ ما قد يشير إلى تأثر الكاتب بأسلوب النص القرآني الذي كانت أغلب فواصله يأتي حرفها الأخير مسبوقا بحرف علة.

ج- الإيقاع المعنوي:

تحمل الرسالة شحنتين متداخلتين: الأولى شحنة الإيقاع الموسيقي الصوتي المتمثلة بالألفاظ بما تشمله من بنى صرفية وجناس وطباق وغيرهما، والجمل ببنائها وقرائنها، والإيقاع العام بما فيه من مزاوجة وسجع، وبما يحدثه هذا الجانب الموسيقي الصوتي فيهما من تأثير كبير في النص تتوجه إليه النفوس بشكل عام، ما أشرنا إليه سابقا، والثانية شحنة المعنى في المفردات والجمل نفسها، الذي تؤثر فيه القرائن، حيث تساعد على تحديده، وعلى الرغم من عناية الكاتب بالإيقاع الصوتي(الموسيقي) في الرسالة إلا إنه لم يهمل جانب الإيقاع المعنوي(التصويري) فيها، فهو الجانب الآخر من الإيقاع، والنثر بطبيعته له إيقاعه الخاص، الذي تميل جمله - المكونة من تعبيرات قصيرة وأشباه جمل معطوفة بعضها على بعض - إلى التكرار التأكيدي، إلى جانب الإيقاع المندفع في خط واحد، وإلى الهجاء القاسي، وإلى ذكر التفصيلات التي تُعدّد الأشياء...إلخ،

وقد رأينا رسالة الكاتب معنية بمثل هذه الأمور، فقد صوّر حال المحاصرين في المدينة، بما في هذا التصوير من هول وذهول[١]، وساق ذلك من خلال جمل قصيرة تامة وناقصة معطوف بعضها على بعض، ومن خلال تأكيدات وتحذيرات وتقريع يصل حدَّ الهجاء أحيانا، إلى جانب إيقاع سريع مأزوم سائر باتجاه واحد لم يَحِد عنه الكاتب، ومحاولة التفصيل بما يشبه الاستقصاء أحيانا في وصف حال المحاصرين من نساء ورجال وبنات وصبية وأطفال[٢].

ويلاحظ أن هذا الإيقاع مرتبط بالمعنى، وإنه إضافة إلى الموقف الذي اتخذه الكاتب أعطيا لونا خاصا من الإيقاع التصويري، وقد لاحظنا أن الكاتب في القسم الأول من الرسالة يعني بتصوير حال المسلمين؛ فيبسط الأمر في جمله بسطا كبيرا من خلال جمل طويلة كما ذكرنا، وقد كان الإيقاع فيه بطيئا، وذلك بسبب المعاني المطروحة فيه، ولموقفه من الحدث نفسه، بعكس القسم الثاني من الرسالة - الموجه للأمير - الذي جاء سريع الإيقاع، قصير الجمل، زائد التوتر، يتكرر فيه المعنى الواحد بصور عديدة وأساليب كثيرة؛ تأكيدا عليه وعناية به.

أما إيقاع الشخوص في الرسالة، وهم المعنيون بها منشئون ومتلقون - بما تعنيه مواقعهم ومواقفهم - فإن الكاتب قد ركز على شخص المرسَل إليه، وهو وإن لم يسمّه باسمه إلا إنه يذكره بإيقاع مخصوص، فتارة يذكره بلقبه، فهو "الأمير"[٣]، وأخرى يضيف إليه صفة تبجيل، فهو "الأمير الأجل"[٤]، كما يذكره بضمائر متعددة، كالضمير المتصل: "من ملتزمي طاعة سلطانه ومستنجديه"[٥]، و"كتابنا أيدك الله"[٦]، والضمير المنفصل، "هو المطالب بدمائها"[٧]، والضمير المستتر، "فكم تحيي من أمم، وتجلي من كروب وغمم"[٨]، أما المرسِل فلم يرد بعد ذكر اسمه الصريح ثابت بن عبدالله[٩] في مقدمة الرسالة إلا بصيغة الجمع؛ فهو يكتب عن نفسه وعن غيره من " جماعة سرقسطة من الجمل فيها من عباد الله"[١٠]، فالرسالة "من ملتزمي طاعة سلطانـــــه"[١١]، و"كتابنا أيدك الله"[١]، و"وكتابنا أيها الأمير الأجل اعتذار تقوم لنا به

(١) انظر: ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤-١٥٦.
(٢) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤-١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٦.
(٤) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣،١٥٩.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.
(٩) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.
(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

به الحجة في جميع البلاد"[٢]، و "وعند الله لنا لطف خفي...ويغنينا الله عنكم"[٣]، وقد كان المرسِلون الذين ينوب عنهم الكاتب في كتابة الرسالة حاضرين في أغلب سطورها، فهم ملتزمو طاعة سلطانه[٤]، وهم جماعة سرقسطة من الجمل[٥]، وهم "أمة"[٦]، وهم موجودون في الضمير المتصل(كتابنا)[٧]، والضمير المنفصل "فنحن"[٨]، وفي غير ذلك من الصيغ.

وقد استعمل الكاتب أدوات بلاغية عديدة في رسالته من تشبيه واستعارة وكناية، ففي التشبيه نجده يصور سرقسطة بالسد، فـ "هي السد الذي إن فتق فتقت بعده أسداد"[٩]، على ما في التشبيه البليغ من بلاغة واختصار وتأثير. أما الاستعارة فنجدها في مواضع عديدة، مثل: " فأين النفوس الأبية...فلتقدح عن زنادها"[١٠]، وكأن هذه النفوس الأبية شخوص يحث عنهم ويستنجد بهم، أو كأن الواحدة منها زَنَدٌ وارٍ يشعل نيران الحرب، فكنّى على المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه وهو القَدْح، فكانت الاستعارة مكنية، والأعداء " أغراض للمنايا والحتوف، ونَهْزٌ للرماح والسيوف"[١١]، وكأن المنايا بشر لهم أغراض ينتهبونها، والرماح والسيوف خَلْق لهم فرص ينتهزونها، فحذف المشبه به وهم البشر وأبقى على الأغراض والنهز. أما الكناية فقد ظهرت في رسالة الكاتب بشكل قليل، فسقوط سرقسطة لن يتيح للمسلمين أن يبلعوا " بعدها ريقا"[١٢]، كناية عن سوء المآل الذي ستؤول إليه أحوالهم بعد سقوطها.

والطباق ضرب من ضروب الإيقاع المعنوي، وهو الإتيان بمعنيين متقابلين من خلال لفظتين[١٣]، وهو تزيين معنوي، وأكثر ما يظهر في التناقضات المعنوية والنفسية، وقد رأيناه صورة لفظية لخصومة مشتجرة في نفس الكاتب بين أمله بقدوم الأمير لإنجاد المسلمين المحاصَرين ويأسه منه في ذلك، وقد طابق بين الألفاظ بما تعنيه هذه المطابقة من مشاعر وأفكار، فطابق بين الغَنَاء والبلاء، وبين الضِعف

(١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣

(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٩.

(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣.

(٦) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.

(٧) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٣، ١٦٠.

(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.

(٩) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.

(١٠) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨.

(١١) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٨١.

(١٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.

(١٣) يسميه قدامة بن جعفر التكافؤ، ويجعله شاملا للألفاظ والجمل، أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٧هـ//٩٣٨م)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، [ت]، ص١٤١.

والنصف[١]...إلخ، ويلاحظ أن في الطباق إيقاعا من نوع آخر، فهو إيقاع توازن بين المعاني، والطباق البسيط في الألفاظ يصبح في الدائرة الأوسع (الجملة) تقابلا، حيث تشكلت بنية بأكثر من مكونين، فقابل الكاتب بين الجمل متأثرا بأسلوب القرآن الكريم الذي يقابل كثيرا بين المواقف والمفاهيم، " فسرعان ما انثنيت وما انتهيت، وارعويت وما أدنيت"[٢]، "ويا حسرتا على حضرة...طالما عمرت بالإيمان...ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان"[٣]، "قد كن لا يبدون للنظار، فالآن حان أن يبرزن إلى الكفار"[٤]، " فما أوليتنا غَنَاء، بل زدتنا بلاء "[٥]، وبالإجمال فقد عني الكاتب في المشهد الكلي العام بالمقارنة بين النقيضين، فالأمور - كما يصورها - متحولة من الخير إلى الشر، ومن الأمن إلى نقيضه، والمدينة المعمورة بمظاهر الإيمان ترجع مرابع للصلبان، ومشاهد ذميمة لعبدة الأوثان[٦]، والمسجد الجامع المكرم المأنوس بتلاوة القرآن المعظم تطؤه الكفرة الفساق بدميم أقدامها، وتدنسه بقبيح آثامها[٧]، والنسوة المكنونات المتسترات يبرزن إلى الكفار كاشفات[٨]، والصبية الناشئون في حجور الإيمان يصيرون عبيدا لعباد الأوثان[٩].

الخاتمـــــــة

تبين لنا من خلال البحث أهمية تحقيق رسالة ثابت بن عبدالله قاضي سرقسطة، والتعليق عليها بما تحتاجه من تعليقات تزيد من قيمتها العلمية وتيسر للباحثين أمر الإفادة منها، وتزيح عنها أخطاء القراءات وندرة التوضيحات، فلعل أحدا من الباحثين يجد فيها ما يفيده في دراسة لاحقة. كما تبين لنا من خلال الدراسة الفنية في ضوء الدراسات الفنية الحديثة ما اتسمت به الرسالة من ميزات ظهرت في البناء الفني، فالمقدمة والخاتمة كما رأينا قصيرتان، إذ لم يكن الموقف يسمح بمقدمة أو خاتمة طويلتين، فلا ظرف الحصار القاسي، ولا موقف الأمير المتردد الذي أرسلت إليه الرسالة، ولا نفسية الكاتب المأزومة تساعد على ذلك، أما العرض فقد كان أطول أجزاء الرسالة حيث عرض الكاتب موضوع رسالته الذي انصب على وصف

(١) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٧.
(٢) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٦.
(٣) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٤) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٥) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٧.
(٦) ثابت بن عبدالله، **رسالة قاضي سرقسطة**، ص١٥٤.
(٧) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٤.
(٨) ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥.
(٩) انظر: ثابت بن عبدالله، **المصدر نفسه**، ص١٥٥-١٥٦.

الحال السيئة التي يعانيها المسلمون المحاصرون، وعلى إغراء الأمير وإقناعه بالإقدام لإنجاد المدينة وأهلها، وعلى تقريعه أحيانا لتردده ونكوصه، وقد ساق الكاتب ذلك كله بأسلوب معبِّر معتمدا فيه على أساليب جملة الطلب لما تقدمه هذه الأساليب من إمكانية كبيرة في التعبير عن المشاعر التي يحسها تجاه الخطر المحدق، ولما لها من إمكانية يمكن توظيفها في التأثير في موقف المرسَل إليه، وقد كان الكاتب في رسالته معنيا باختيار ألفاظه ومعانيه من نصوص التراث الإسلامي والعربي الداعي إلى عدم النكوص أمام العدو، أو التردد في مدافعته، وقد سلكتْ رسالتَه عاطفةٌ تتصف بالحرارة والصدق، تتبدى من خلال إيقاع خاص، ساق الكاتب كل ذلك بأسلوب يتصف بالسهولة والبعد عن التعقيد، من خلال ألفاظ سهلة، وجمل أغلبها جمل قصيرة، مزدوجة أو مسجوعة، وفرت للنص إيقاعا سريعا – على الأغلب - يتناسب مع سرعة إيقاع الخطر المحدق، كما يتناسب مع سرعة إيقاع نفسه المستشعرة لهذا الخطر.

فهرست الأبحاث المنشورة في المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها
في (السنة الثانية) العام ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م

المجلد (٢) العدد (١) ذو الحجة ١٤٢٦هـ/كانون الثاني ٢٠٠٦م

المجلد (٢) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٧هـ/نيسان ٢٠٠٦م

المجلد (٢) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٧هـ/تموز ٢٠٠٦م

المجلد (٢) العدد (٤) رمضان ١٤٢٧هـ/تموز ٢٠٠٦م